PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE

1950

II

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VII^e

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Président Fondateur ..... Auguste RONDEL.
Président d'Honneur ..... Jacques COPEAU.
Secrétaire Fondateur ..... MAX FUCHS.

Président ..... Louis JOUVET.
Vice-Présidents ..... Léon CHANCEREL, Gustave COHEN, J.-G. PROD'HOMME.
Archiviste ..... Mme M. HORN-MONVAL.
Trésorier ..... Gustave FRÉJAVILLE.
Membres du Comité Directeur.... Mlle Hélène LECLERC, MM. L. ALLARD, Gaston BATY, Pierre BERTIN, Paul BLANCHART, Raymond COGNIAT, Xavier de COURVILLE, G. JAMATI, Pierre MÉLÈSE, G. MONGRÉDIEN, Léon MOUSSINAC, Jean NEPVEU-DEGAS.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.

Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.

Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia de 1933 à 1946,

Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre

et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couvertur)

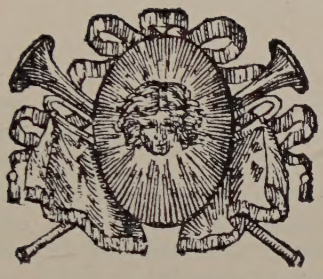
REVUE DE LA SOCIETE

D'HISTOIRE DU

THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE

II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE

II

MCML

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Shakespeare et nous, par JEAN-LOUIS BARRAULT 133

Quelques interprètes de Hamlet (Documents rassemblés par M. HORN-MONVAL 137

L'Abbesse de Jouarre au théâtre, par HENRIETTE PSICHARI.. 151

Notes et documents pour servir à l'histoire de Charles Dullin, du théâtre et de l'école de l'Atelier 161

Théâtre au collège : *Lieux de théâtre et Salles des Actions dans les collèges de Jésuites de l'ancienne France,* par F. DE DAINVILLE s.j. — *Célébration par personnages de la canonisation d'Ignace de Loyola et François Xavier,* par MAURICE DEFLANDRE. — *Athalia et Athalie,* compte rendu de la représentation, par LORET (1658). — *Théâtre en Arles, Théâtre au Lycée, Théâtre en Sorbonne* 185

Notes et documents en marge de nos émissions « Prestiges du Théâtre » : *Antoine de Ratabon et la démolition du théâtre du Petit-Bourbon,* par LÉON CHANCEREL. — *Le personnage du Docteur,* par A. GILL. — *Notes sur la vie financière des théâtres au XVII^e siècle,* par PIERRE MÉLÈSE. — *Corneille et le théâtre anglais,* par RAYMOND LEBÈGUE.. 195

En marge des entretiens : *Le paradoxe sur le comédien,* par JEAN NEPVEU-DEGAS 203

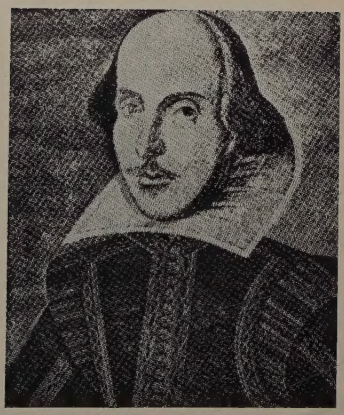
Pour une histoire de la farce (à propos d'un ouvrage récent de GUSTAVE COHEN), par RAYMOND LEBÈGUE 209

Livres et Revues : ROTROU, *Cosroès* (R. Lebègue). — MOLIÈRE, *Amphitryon* (L. Chancerel). — LEO-ORVILLE FORKEY, *The role of money in french comedy during the regn of Louis XIV* (Georges Vallet). — MARIE-JEANNE DURRY, *Flaubert et ses projets inédits* (Raymond Lebègue). — DAVID MAGHARSHACK, *Stanislawsky and the art of the stage* (Léon Chancerel). — MAURICE-WILSON DISHER, *Blood and Thunder. — Edy recollections of Edith Craig. — The theatre of the British Isles. — Five seasons of the Old Vic Theatre Company* 1944 *to* 1945 (Rose-Marie Moudouès). — JEAN SARMENT, *Charles Dullin* (Jean Nepveu-Degas) 213

Notes et Informations : *L'expression collective* (Georges Jamati). — *La querelle des comédiens et de la critique* (Jean Nepveu-Degas). — *Les Lundis Dramatiques de l'Alliance Française. — Donneau de Visé. — La Mothe Le Vayer. — « Prestiges du Théâtre »* 219

In memoriam : *René Mathis,* par LOUIS SEIGNER 223

Bibliographie. N° 285 à 561 225



SHAKESPEARE ET NOUS

par

Jean-Louis BARRAULT

Le théâtre du Globe en 1596
(d'après la reconstitution de Widmann, *Hamletslaufbahn* 1600-1677, Tauchnick, édit., Leipzig, 1931, pl. I).

SHAKESPEARE ET NOUS...

Shakespeare, pour nous, Français, est un besoin. Il est toujours prêt à nous donner un renouveau de vie. Il est notre meilleur donneur de sang.

Shakespeare, à notre époque, passe par une phase d'*actualité;* il est en correspondance avec nous, car il a, comme nous, vécu au milieu des meurtres, des révolutions et des catastrophes, entre deux âges, si l'on peut dire : l'âge de la foi perdue et celui d'une foi pas encore retrouvée, pendant une maladie du doute. Comme nous, Shakespeare naviguait entre la révolution religieuse commencée sous Henry VIII et la révolution politique prête à s'opérer sous Charles Ier; il voyait s'éloigner le Moyen âge, l'ère de la foi; il participait à l'éclosion d'un monde, il se débattait dans cette vallée de meurtres et de catastrophes où, comme pour nous, toutes les valeurs étaient remises en question. A vingt-six ans, il fait dire à Henry VI : « Ayez pitié, mon Dieu, de cet âge misérable ! Que de forfaits cruels, san-

glants, erronés, révoltants, monstrueux, engendre chaque jour cette meurtrière querelle : désastre sur désastre ».

Nous avons encore dans nos cœurs le souvenir de Buchenwald, d'Auschwitz, de Dunkerque et même d'Hiroshima, toute l'horreur de la coventrisation résonne encore cruellement dans nos âmes : deux époques dont on pourrait dire également : « *This time is out of joint* ».

Que fait alors Shakespeare ? quel exemple nous donne-t-il ? Divorce-t-il d'avec son époque ? S'en éloigne-t-il pour s'enfermer dans la tour d'ivoire de « l'Art pour l'Art » ? Non. Il descend dans la rue. Il replace le poète à son véritable poste d'observation; le poète est l'*épitome*, la brève chronique de son temps. Prenant ses sujets dans la vie de son époque, il lui donne *son style*.

Si Shakespeare venait de vivre comme nous la dernière guerre mondiale, s'il assistait au malaise international que nous subissons, aurait-il beaucoup de mots à changer au texte d'Enobarbus : « *Ainsi donc, Antoine et César demeurent seuls en présence comme une paire de mâchoires prêtes à se fermer sur le monde et tout ce que le monde pourra jeter entre eux d'aliments ne les empêchera pas de grincer* » ?

Certes ! Il ne s'agit pas de « faire des pièces » qui ressemblent à celles de Shakespeare, il s'agit d'offrir à nos contemporains le théâtre dont ils ont besoin, il s'agit, comme lui, de vivre de la vie de notre temps.

« *Nous aussi nous avons des partis, des conspirations; tel qui rit aujourd'hui dans un salon sera dans huit jours en prison, tel autre qui plaisante avec celui qui rit aujourd'hui nommera le jury qui, dans huit jours, le condamnera.* » Ainsi parlait Stendhal. L'époque de Stendhal était, elle aussi, comme la nôtre, en correspondance, *en phase* avec celle de Shakespeare.

Mais si Shakespeare descend dans la rue, il y descend en témoin et non pas en partisan. Cela est capital : il a compris que, dès que la politique paraît, l'odieux paraît, et, avec l'odieux, la haine impuissante. Et Stendhal aussi l'avait compris : « *Toute immixtion politique dans une œuvre d'art est comme un coup de pistolet au milieu d'un concert* ».

Puiser dans l'actuel, chercher le style de son époque, descendre dans la rue mais rester témoin, rejeter toute pression de propagande, replacer la morale au rang qui lui est dû, ne servir que la justice, tel est le message social de Shakespeare.

Tel est aussi son message de sagesse. Partout dans son œuvre Shakespeare invoque la sagesse.

Relisons le monologue du Roi Henry :

« *Cette bataille ressemble à ces combats de l'aube, quand l'ombre mourante lutte avec la lumière grandissante, ce moment que le berger, soufflant dans ses doigts, ne peut appeler ni le jour ni la nuit... Toutes deux se disputent la victoire en s'étreignant, et il n'y a ni vainqueur ni vaincu, tant est parfait l'équilibre de cette formidable mêlée. Que la victoire se décide selon la volonté de Dieu ! Qu'y a-t-il dans ce monde, sinon des chagrins et des malheurs ? Oh Dieu ! que ne suis-je un simple berger : assis sur une colline, comme je le suis maintenant, je tracerais minutieusement un cadran; j'y mesurerais la marche des minutes, j'y compterais combien de minutes complètent l'heure, combien d'heures font un jour, combien de jours composent une année, et combien d'années peut vivre un homme mortel. Ce calcul achevé, je distribuerais mon temps : tant d'heures pour veiller sur mon troupeau; tant d'heures pour prendre mon repos; tant d'heures pour méditer; tant d'heures pour me divertir; tant de jours que mes brebis seront pleines; tant de semaines avant que les pauvres bêtes ne mettent bas; tant d'années avant que je tonde leurs toisons. Ainsi les minutes, les heures, les jours, les mois et les ans, orientés vers un but prédestiné, conduiraient mes cheveux blancs à un paisible tombeau : Ah ! quelle vie ce serait ! Combien douce ! Combien aimable ! Le buisson d'aubépine ne donne-t-il pas une ombre plus douce aux bergers regardant leur innocent troupeau que le dais richement brodé n'en donne aux rois toujours redoutant la trahison de leurs sujets ? Oui, mille fois oui.* »

Shakespeare a doté la galerie des héros de théâtre d'un héros que ni l'Antiquité, ni le Moyen Age n'avaient imaginé : l'homme de la Renaissance, le héros du doute, de l'hésitation supérieure, celui qui est las de la vie médiocre, celui que la vie unie torture, le scrupuleux qui remet tout en question. Il est chaste, pur, admirable, fascinant : c'est Richard II, c'est Henry VI, c'est Hamlet, si ce n'est pas Shakespeare lui-même. C'est le drame de la Foi, c'est l'épreuve du doute.

Au seuil de l'action, il hésite, il discute sur la nécessité même de cette action : agir, n'est-ce pas encourager la cupidité, la médiocrité, l'injustice ? Tout est grossier, tout est vulgaire, tout est sale, tout est menacé par le ver, viande morte et chair vivante, tout est un attentat à la pudeur, à l'amour pur (Ophélie), à l'amitié totale (Horatio). Comment

agir sans entacher son âme ? Tout le problème est là : « *Tout en poursuivant la vengeance, garde ton esprit pur* ». C'est là la véritable question. Dès que les conséquences de l'acte sont douteuses, dès que l'on se demande s'il est non seulement utile, mais juste, tout craque; dès que l'homme devient lucide, dès qu'il n'agit plus spontanément, sans réfléchir, selon sa foi, tout s'estompe; il n'y a plus ni jour ni nuit, ni soleil ni lune, ni joie ni haine, ni soir ni matin, c'est l'heure *entre chien et loup* où la nature elle-même semble hésiter elle aussi à être ou n'être pas.

Position ambiguë spécifiquement shakespearienne, entre la frontière du réel et de l'au-delà, entre le visible et l'invisible, entre l'être et le néant.

Dès lors apparaît la lassitude de vivre, le goût du suicide, individuel ou collectif, l'acceptation mélancolique ou déchaînée du désespoir; le désespoir se confirmant, il ne reste plus pour le héros shakespearien que la pointe du poignard nu qui le libérera de sa tragique incertitude. Lâcheté ? Non, car, par delà le plus grand désespoir, réapparaît le fond intact de l'âme; victime temporelle, le héros shakespearien remporte sa victoire métaphysique : son âme restée pure découvre soudain les lueurs enflammées, rougeoyantes de la présence infinie. Avant de mourir, il a entrevu la grâce. Fortimbras prophétise l'avènement de l'action dans la foi nouvelle.

L'épreuve du doute est terminée. On repart, on renaît. Si le héros s'est offert en sacrifice, avec l'intelligence la plus lucide, la plus complète peut-être qui ait jamais existé, c'est pour servir de guide martyr dans les dédales les plus angoissants du doute; c'est pour nous rendre la sensation renouvelée et primitive de la foi. Au sein de la civilisation moderne, le héros shakespearien nous transmet l'éternel message.

Shakespeare, après Sophocle, nous rappelle « *les lois éternelles qui ne furent jamais écrites* » que proclamait déjà Antigone.

JEAN-LOUIS BARRAULT.

Nous avons plaisir à signaler l'importante étude SHAKESPEARE EM TODO O MUNDO, publiée dans le Numéro de Noël de « Comœdia », la belle Revue brésilienne que dirige notre confrère et ami M. BRICIO DE ABREU (*Praça Floriano, 55 2° andar., Rio-de-Janeiro, Brésil*). 100 *pages documentaires, nombreux dessins et photos (mises en scène, décoration, interprètes du XVII^e siècle à nos jours).*

Décor de Gordon Craig pour Hamlet

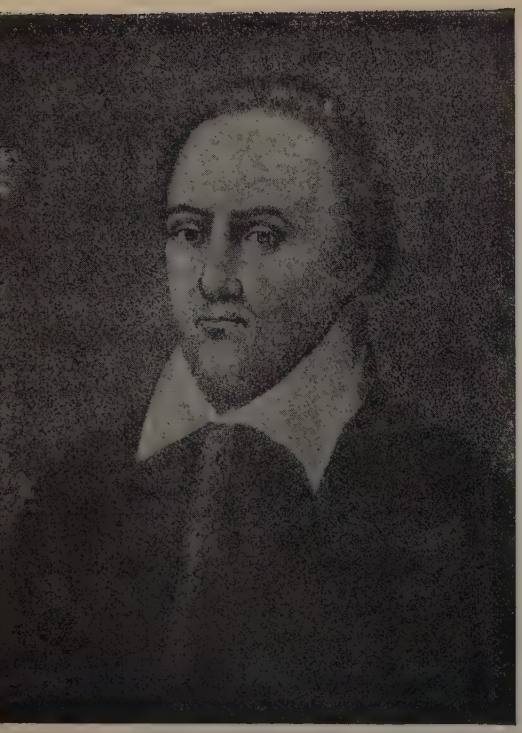
QUELQUES INTERPRETES DE

HAMLET

« Les regards que j'ai pu jeter sur le monde shakespearien m'excitent, plus que toute autre chose, à m'avancer d'un pas rapide dans le monde réel, à me plonger dans les événements dont il sera le théâtre, à puiser, s'il est possible, quelques coupes dans le vaste océan de la nature et, pareil à ce grand Anglais, à les distribuer ensuite, du haut de la scène, au public de ma patrie altéré de ce breuvage ».

(La vocation théâtrale de Wilhelm Meister, traduction de Florence Halévy, Grasset, 1924, p. 433).

Iconographie et références rassemblées par Mme Horn-Monval



RICHARD BURBAGE

Mort en 1618, fils du fondateur du Théâtre du Globe et son associé, fut le créateur du rôle d'Hamlet qu'il joua sa vie durant. Deux épitaphes furent proposées pour sa tombe : l'une l'égalant à Protée déclarait que *«vingt héros avaient disparu avec lui» ; « exit Burbage »*, disait simplement la seconde.

(Gravure d'après une estampe ancienne, par Annan et Sivan. Extr. des Annales of the english stage from Th. Betterton to Edm. Kean, *by Dr Doran, London, 1888, pl. 16)*

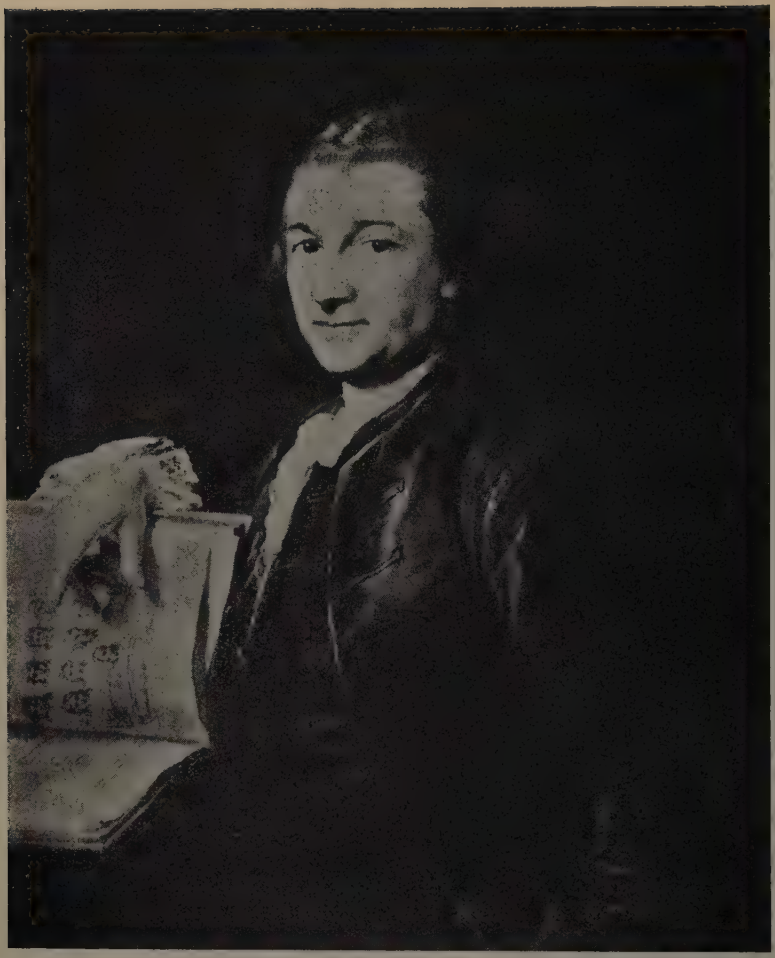
THOMAS BETTERTON
1635-1710

John Downes, qui, de 1662 à 1708, fut régisseur de la troupe de Sir William d'Avenant, filleul de Shakespeare, dit de Betterton : *«Il entra dans notre troupe à l'âge de vingt deux ans... Son Hamlet surtout était incomparable.»*

Nicolas Rowe écrivait, en 1709, dans son édition de l'œuvre de Shakespeare : *«S'il n'avait jamais eu d'autre succès (et il en eut mille) cette création seule aurait suffi à le faire chérir de tout homme de goût... Il entre si bien dans l'esprit de l'auteur, que l'on jurerait, en le voyant jouer un nouveau personnage, que le rôle a été créé pour lui.»*

(Extr. de *Bell's British Theatre,* London, vers 1776)

BETTERTON dans *HAMLET*
(Acte III, Scène IV)



(Portrait par P. G. Batoni)

DAVID GARRICK (1716-1779)
Auteur, acteur et directeur du Théâtre de Drury-Lane de 1774 à 1776

(Gravure extraite du *Bell's British Theatre*, London 1776).

(Extr. de Martinet, Costumes de Théâtre, III, pl. 277).

TALMA
(13 janvier 1763 - 19 octobre 1826)

Dans l'*Hamlet* de Ducis (Théâtre Français, 18 janvier 1809), avec M^lle^ Duchesnois dans le rôle de Gertrude, Acte III, Scène IV.

(Lithographie de Deveria et Boulanger, extr. des « Souvenirs du Théâtre anglais », publiés par H. Gaugain, Lambert et Cie et Tastu, Paris, 1827).

LA SCÈNE DE LA FOLIE D'OPHÉLIE

(Acte IV, Scène V)

interprétée par les comédiens anglais lors de leur venue à Paris (Odéon, 1827), avec Ch. Kemble (Hamlet), H. Smithson (Ophélie), Abott (Horatio), Burke (Claudius), Mrs Vaugham (Gertrude) et Mason (Laërte).

Lithographie de Delacroix
(1835)

(*Dusacq, Michel Lévy et Daguerre édit.*, 1864, *in-folio*).

(D'après Manet)

ROUVIÈRE

(19 mars 1809 - 19 octobre 1865)

Dans l'adaptation d'Alexandre Dumas et Paul Meurice jouée pour la première fois au Théâtre de Saint-Germain-en-Laye en 1846 puis reprise au Théâtre Historique et à la Porte-Saint-Martin.

SIR HENRY IRVING
(d'après une peinture de W. Lawson)
Dans la scène VII de l'Acte III, au Lyceum Theatre, 31 octobre 1874.
(Grav. extr. de *The Lyceum and Henry Irving*, by Austin Bereton, Londres, 1903).

MOUNET-SULLY
Dans la même scène (adaptation d'Alexandre Dumas et Paul Meurice),
Comédie-Française, 28 septembre 1886.

SUZANNE DESPRÈS

(Théâtre Antoine, Octobre 1913)

dans la traduction de Georges Duval, mise en scène de Jean Variot. Distribution : *Hamlet,* Suzanne Després; *Ophélie,* Jeanne Fusier; *Polonius,* Lugné-Poë; *Laërte,* Saillard; *Le Roi,* Toulout; 1er *Fossoyeur,* Gémier; 2e *Fossoyeur,* Clasis.

Voici ce qu'écrivait Nozière de la mise en scène :

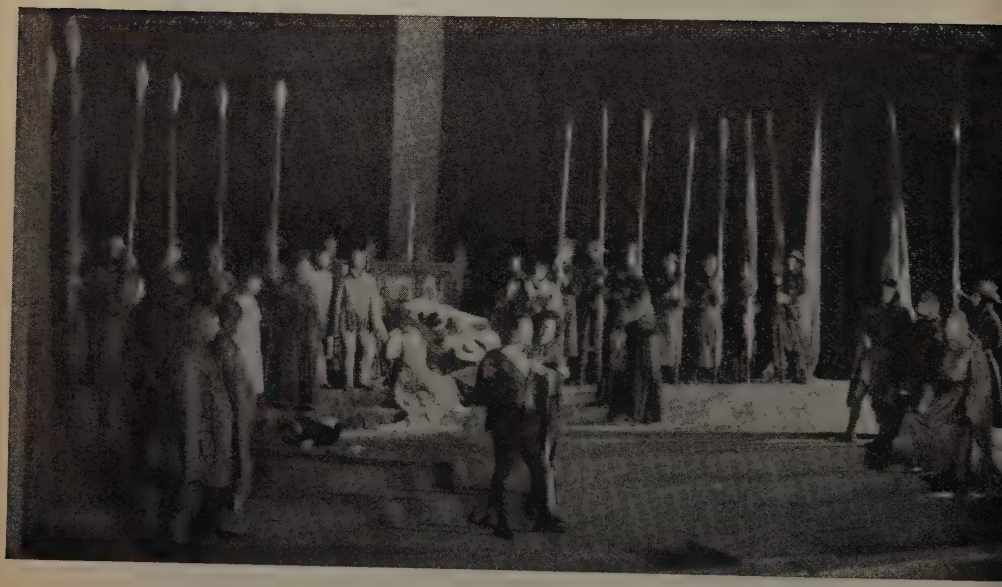
« ... Nous sommes loin des tableaux précis et somptueux que Porel créait quand il représentait à l'Odéon les œuvres de Shakespeare... Le metteur en scène fait appel à l'imagination du public... La tentative de M. Variot est un nouvel effort pour substituer aux toiles qui trompent l'œil des panneaux purement décoratifs. Il a d'ailleurs obtenu des effets heureux et nouveaux. »

(Le Théâtre, *octobre* 1913, *n°* 356, *pp.* 11-16).

(Photo Lajaycue)

SARAH BERNHARDT

C'est le 27 février 1886, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans l'adaptation d'Eugène Morand et Marcel Schwob, que Sarah Bernhardt aborda le rôle. Elle le reprit en 1899 (elle avait alors 55 ans) à Paris, dans l'ex-théâtre de la Nation, place du Châtelet, devenu Théâtre Sarah-Bernhardt, qu'elle venait de louer à la ville de Paris, puis à Stratford-sur-Avon et dans les principales villes d'Europe. Lors d'une précédente tournée (1881-1882), elle avait joué Ophélie avec Damala, son futur mari, dans le rôle d'Hamlet.



Moïssi et sa troupe, dans la scène finale
(Deutsches Volkstheater, Vienne, 1925.)

Tchekoff et sa troupe dans la scène du duel
(Théâtre de l'Atelier, 1931.)

(*Extr. de « Bravo », juillet* 1931).

Georges et Ludmilla PITOEFF
(Théâtre des Arts, 1927)

Laurence OLIVIER et Cherry COTRELL
(Old Vic Theatre, 1937)

(Photo Lipnitzki)

JEAN-LOUIS BARRAULT

(dans la traduction d'André Gide)
(Jean-Louis Barrault avait précédemment interprété l'Hamlet de Jules Laforgue.)

ELEONORA DUSE en 1893

"L'ABBESSE DE JOUARRE"

AU THÉATRE

La forme théâtrale est-elle un genre littéraire auquel les écrivains non spécialisés ne doivent point s'attaquer ? Est-ce une science qui a ses lois, sa technique, sa chimie propre ? S'élabore-t-elle dans un laboratoire secret réservé à des préparateurs exercés ? Ou bien, au contraire, le penseur peut-il à sa guise découper dans le roman ou dans l'histoire des actes et des scènes, imaginer un décor, alimenter un dialogue ? C'est le problème que les vicissitudes de l'*Abbesse de Jouarre* au théâtre nous autorisent à discuter.

Au bout d'une longue vie consacrée à l'histoire et à la philosophie, l'idée dramatique, vers 1878, s'impose à Renan.

Mais dans aucun de ses drames, qui s'égrènent pendant près de dix ans, il ne s'est asservi aux exigences du théâtre comme dans l'*Abbesse de Jouarre*, autant pour la présentation des personnages que pour la mise en scène.

La manière littéraire de Renan est-elle propre à réussir ou à échouer au théâtre ? C'est là un point essentiel en ce qui concerne le drame que nous étudions. Dans une pièce comme l'*Abbesse de Jouarre*, les tirades abondent et elles sont pour la plupart philosophiques. Point de langage parlé ou du moins seulement lorsqu'entrent en scène les personnages épisodiques, gardiens de la prison ou promeneurs du Luxembourg. On trouve dans la bouche de l'abbesse un monologue qui n'a pas moins de 137 lignes, il est juste assez long pour présenter au public le personnage, juste assez explicite pour raconter une vie tourmentée de scrupules; il est court si l'on songe qu'il contient l'aveu d'un amour dont une religieuse n'aurait point à rougir, amour d'essence intellectuelle, mais qui laisse deviner la chute et le déroulement ultérieur du drame.

Dans la scène suivante d'Arcy et l'Abbesse de Jouarre sont en présence. Il s'agit là du point culminant de la pièce, il s'agit de prouver qu'un acte qui, dans la vie ordinaire, pourrait être taxé de vulgaire abandon charnel, acquiert aux approches de la mort une majesté — voire une pureté — qui rejette au loin toute nuance d'immoralité. Le fondateur du Théâtre Libre, André Antoine, affirmait que jamais, sur les planches, une idée aussi abstraite que celle de la mort magnifiant l'amour ne fut présentée d'une façon aussi saisissante et que — sans s'en douter probablement — Renan a accompli là un tour de force technique.

Toutefois, la préoccupation du « scénique », des entrées et des sorties, des répliques, n'a pas laissé Renan indifférent. En examinant de près le manuscrit initial, puis la deuxième version, puis les épreuves corrigées, il est aisé de conclure que — hanté par cette technique qu'il devinait sans en connaître les lois — il a dirigé avec habileté toutes ses corrections dans un sens théâtral.

Primitivement, la pièce n'avait que quatre actes au lieu de cinq. Il en résultait une fâcheuse confusion dans les entrées et les sorties des personnages. Renan, pour éclairer le spectateur, a ajouté une longue scène (1) qui situe

(1) Scène V de l'acte I.

l'Abbesse aux yeux du public dans le temps et dans l'espace un instant après que, fantôme revêtu de voiles noirs, elle vient de traverser la scène en proférant seulement quelques paroles bouleversées. A cette addition s'est encore ajoutée la scène finale de l'acte I : entrée d'un groupe de condamnés, dialogue des condamnés entre eux, roulement de tambour, promesse du sergent de garde qu'il fera entrer d'Arcy dans la cellule de l'Abbesse, toutes actions d'allure spécifiquement théâtrale et qui marquent la montée du drame.

Une autre scène, non moins importante, de ce point de vue, se présente sous forme d'addition marginale. L'Abbesse de Jouarre, après s'être livrée à d'Arcy, est graciée malgré elle; son nom a été rayé de la liste. Remplie de remords, « honteuse à ses propres yeux », blessée dans son orgueil de caste, elle ne trouve d'autre issue que le suicide. Mais il fallait faire comprendre au public la crise psychologique que traverse l'héroïne et les nuances de son âme tourmentée. Le suicide devient pour elle un péché nécessaire. Pour rendre plus sensibles au public l'âme tourmentée de l'Abbesse et ce qu'elle considère comme une purification, Renan n'a pas dédaigné de les souligner d'un pinceau trempé dans des couleurs violentes.

Le même souci se révèle à l'examen des répliques. Plusieurs ont été modifiées dans le sens du précis, du brutal, de la volonté de « faire comprendre ». Tels, au moment où les deux amants attendent l'appel des condamnés (2), les sentiments qu'exprime l'Abbesse à l'approche de la mort. Renan avait écrit :

« *Merci, tu m'as rendu plus chrétienne que je ne l'étais. Dans ton baiser d'ami je veux mourir.* »

Phrase trop peu explicite au gré de l'auteur qui la remanie ainsi :

« *Merci pour ton acte de maître. Tu m'as rendue plus chrétienne que je ne l'étais. Je toucherai le rivage glacé toute moite encore de tes baisers. Je m'assoirai dans la nuit à peine séparée de toi.* »

Au cours des versions successives, les décors ont été décrits avec de plus en plus de minutie, comme si Renan, après s'être documenté, soit dans le livre de Dupont-Ferrier (où se trouvent des gravures parfaitement adaptées aux

(2) Acte III, scène I.

trois premiers actes), soit dans l'iconographie des prisons de Paris sous la Terreur, avait eu pour souci de placer le spectateur dans une atmosphère de rigoureuse exactitude.

Le décor du troisième acte, primitivement à peine esquissé, portait l'indication suivante :

« Dix ou douze condamnés attendent l'arrivée de la charrette et l'appel de leur nom. D'Arcy et Julie, assis sur deux chaises se touchant. Julie, la main dans celle de d'Arcy. »

Indication trop vague d'un lieu mal défini. La deuxième version le décrit plus nettement :

« L'acte se passe dans la conciergerie de la prison du Plessis. Sorte de hangar fermé. A droite, cloisons en planches, loge de Guillaumin et de sa femme. Au fond, grande porte avec une énorme serrure. A gauche, petites portes conduisant à divers réduits. »

Dès lors, le déroulement de l'acte III va être possible : la « grande porte avec la lourde serrure » s'ouvrira pour que puisse entrer à reculons une charrette dont on ne verra que l'arrière; la « petite porte conduisant à un réduit » laissera deviner la tentative de suicide de l'Abbesse sans toutefois qu'elle ait lieu devant les yeux du public; la « cloison en planches qui sépare la scène de la loge de Guillaumin » rendra possible le dialogue entre Julie et l'abbé Clément, puis l'arrivée brusque de Guillaumin qui vient chercher l'abbé, appelé à son tour par le tribunal révolutionnaire.

Ces remaniements répondent-ils suffisamment aux exigences du théâtre moderne ? Ne subsiste-t-il pas encore des impossibilités scéniques, sinon dans le détail, du moins dans l'armature de la pièce et en particulier dans son dénouement ?

Cette question a capté à diverses reprises l'attention des spécialistes du théâtre, acteurs et auteurs; leurs opinions — fort divergentes — doivent contribuer à la résoudre.

Lorsque, en octobre 1886, le drame fut publié en France, la réalisation théâtrale s'imposa comme une nécessité impérieuse aux yeux d'une jeune actrice italienne, Eleonora Duse, si bien que l'œuvre de Renan, traduite par Panzacchi, était représentée en Italie en décembre de la même année. Panzacchi avait été frappé par ce qu'il appelle la « théâtralité » (*teatralita*) de la pièce : « Que peut-on, écrit-il, imaginer de plus dramatique et de plus vraiment scénique que

votre troisième acte, point culminant avec lequel tout le reste de la machine dramatique s'accorde si bien ? » La Duse, plus sensible, découvre dans l'*Abbesse de Jouarre* son rêve d'artiste non encore réalisé, « un type de femme dans lequel s'équilibrent merveilleusement les forces de la passion et l'élévation de l'esprit ». La grande artiste s'éprend du personnage, elle voit la possibilité d'un grand rôle qui la fera de nouveau triompher devant le public qui, chaque soir, l'applaudit à Bologne dans la *Femme de Claude* et dans la *Princesse de Bagdad*.

A vrai dire, subjugée par l'héroïne, elle se soucie assez peu des détails du reste de la pièce. Panzacchi, lui, s'en inquiète. Il voudrait que Renan modifiât la fin du drame; il obtient de l'auteur de le remanier à sa guise et de fondre en un seul les actes IV et V. C'est ainsi que la pièce fut jouée au début de décembre à Rome. Quelle étonnante soirée pendant laquelle le public passa tour à tour par les sentiments les plus variés : recueillement, surprise, enthousiasme, froideur, selon les actes qu'il entendit sans souci de la critique hostile ni même de quelques coups de sifflets. La Duse, bien que dominée par l'émotion d'une première représentation ou peut-être gênée par le peu de temps qu'elle avait eu pour monter la pièce, fut merveilleuse : « solennelle, femme, fine et grande comme toujours (3) ». Voici, traduite en français, la lettre qu'elle adressait le lendemain à Renan :

« *Dernier jour de l'année* 1886.

Humblement, je vous demande pardon de ne pas avoir répondu tout de suite à votre chère et précieuse lettre...

Merci, merci pour moi qui suis une petite ouvrière (piccola lavoratrice) — *et j'ose le dire — une forte et sereine croyante ! Je crois au bien et au bien qui donne à la vie le génie.*

C'est cette force que j'admire en vous, tant... tant !...

*L'*Abbesse de Jouarre *m'a procuré la joie d'une parole de vous. Merci ! merci ! Les belles paroles consolent quand la vie est triste.* (Le parole buone compensano se la vita à tristte !)

Moi, je suis au travail pour toujours, pour toujours.

---

(3) Lettres de Moleschott, 10 décembre 1886.

Et à vous qui m'avez enseigné et fait comprendre ce qui n'appartient plus à l'art, mais à la foi, merci !

Les paroles n'expriment pas ce que je sens. Dans quelques jours, dans la deuxième semaine de janvier, je jouerai à Milan (d'où je vous écris) l'Abbesse de Jouarre. *J'aime beaucoup cette figure de femme, à la fois sereine et tourmentée et je vous vénère, vous qui l'avez créée !*

Croyez-moi humblement et dévotement vôtre.

E. Duse. »

Le drame n'eut pas un grand nombre de représentations en Italie, soit qu'il ne fût apte à toucher qu'un public restreint, soit à cause des difficultés que la Duse avait alors avec la Compagnie Rossi, soit que, dans certaines contrées — par exemple en Sicile — la pièce fût jugée trop audacieuse.

Mais l'écueil principal fut le dénouement sur lequel personne, ni l'auteur, ni le traducteur, ni l'actrice, ni le public ne furent d'accord. L'amalgame des quatrième et cinquième actes, en particulier, fut un fâcheux compromis. Voici comment s'exprime à ce sujet M. Moleschott qui assistait à la première :

« Je proposerais de finir avec le troisième acte. Après la plus forte tension dramatique possible, après avoir vu les terreurs et les mystères de la mort, après avoir assisté à l'épanchement d'un amour surhumain, le grand public ne peut se faire à goûter une idylle (4). »

Ce mot d'idylle fit réfléchir Renan. Il ne répondait ni à la psychologie de ses personnages ni à l'atmosphère de la pièce. Il fallait à tout prix puisque « le théâtre veut des couleurs voyantes ». comme il écrit lui-même à Moleschott (5), faire tomber le rideau au summum de l'émotion. Et il propose de remplacer les actes IV et V par un acte qui se passerait au Tribunal révolutionnaire et dont il a donné le schéma dans les appendices de la 21e édition de l'*Abbesse de Jouarre*. Cela ne fit encore pas l'affaire; on lui objecta des « difficultés scéniques insurmontables ». Renan dut consentir à la représentation en trois actes, il se rendit

(4) La lettre est en français.
(5) Lettre inédite, 10 décembre 1886.

compte que la prolongation de la vie de son héroïne était « une idée de moraliste qui convenait au roman plutôt qu'au théâtre », mais il ne put se résoudre à supprimer « l'expiation par l'amour maternel (6) ». Le troisième acte se terminait alors par un monologue de Julie qui, bouleversée par la parole de l'abbé Clément : « Dans dix mois peut-être, vous mendierez pour votre enfant », s'écrie :

« Oh ! si cela est, je veux vivre... Etre déjà cher que je porte peut-être dans mon sein, petite divinité que je crée de mon sang et de mes larmes, toi, tu as le droit de me commander... Ah ! vous osez parler de honte quand il s'agit de ce qu'il y a de plus saint dans la nature ? Eh bien, vive la honte ! Je serai mère, je braverai vos mépris par mon silence, je vivrai ! »

A Milan, on joua la pièce avec ce dénouement. Le manuscrit de l'appendice porte à la fin : « Il paraît que Madame Duse obtenait un grand succès à ces mots », phrase barrée au moment de la publication de la 21e édition, mais qui prouve clairement qu'elle fut prononcée. A Turin, au contraire, les cinq actes furent joués intégralement.

Deux ans après ces représentations un jeune acteur français, en quête « de moyens d'expressions nouveaux », cherchant ce qu'il appelle « une formule dramatique progressiste », supplia Renan de l'autoriser à jouer son drame au Théâtre Libre. C'était Antoine. Il écrit :

« *Conçu* (le drame) *en dehors de toute esthétique spéciale, destiné au livre seulement, il peut contenir de précieuses indications pour ceux qui travaillent et qui cherchent. Qui sait si la simplicité, l'élévation sereine de ces dialogues philosophiques ne vont pas faire surgir au théâtre des sensations et des idées nouvelles* (7) ? »

Il ne se préoccupe pas des moyens d'exécution; il est sûr de lui : « J'ai essayé, dit-il, les forces du Théâtre Libre en représentant l'an dernier la *Puissance des ténèbres* ». Ce qu'il faut c'est trouver l'actrice du rôle. Il le propose à Sarah Bernhardt. En vain essaie-t-il de la convaincre en lui disant que la Duse a joué la pièce en Italie; après de longues hésitations, Sarah refuse. Antoine, dans son enthousiasme, avait peut-être été un peu trop intransigeant, se

(6) Ibidem.

(7) Lettre inédite, 12 juillet 1888.

refusant à rien retrancher des « dialogues philosophiques » qui l'avaient enchanté ! Il était décidé à jouer les IV^e^ et V^e^ actes intégralement; on ne couperait rien : « Rien, rien, nous disait encore Antoine quelques mois avant sa mort, pas un mot, pas une ligne. C'est une pièce mère, absolument scénique (8) ».

Le refus de Sarah Bernhardt ne découragea pas Antoine. Devenu directeur de l'Odéon, les coudées plus franches, l'idée reprit corps : il songea à confier le rôle de l'abbesse à Berthe Bady. Aussitôt, Henry Bataille s'enthousiasme pour le projet : on est en 1905, les idées ont évolué depuis les tempêtes qu'a soulevées la publication du drame. Jouer la pièce à l'Odéon, en plein quartier des études, à deux pas de l'emplacement de l'ancien Collège du Plessis, devant le public intellectuel qui, alors, affluait à l'Odéon, c'est, écrit-il, la réussite certaine. Quant à l'adaptation à la scène, elle serait des plus faciles, il s'en chargeait, « une mise en scène exacte, minutieuse; en réglant les bruits de foule, le mouvement *extérieur* du drame, notamment à l'acte du suicide et à l'acte du Luxembourg, nous arriverons à une intensité, je ne dis pas considérable, mais énorme (9) ». Seulement, selon lui, la pièce n'est pas jouable en cinq actes; il refuse la réconciliation finale par laquelle Renan avait voulu montrer sa « conception de la vie envisagée comme un devoir (10) ». Il faut supprimer « les réflexes philosophiques », « couper purement et simplement le dernier acte. La pièce est finie après l'acte du Luxembourg et admirablement finie, j'entends au point de vue théâtral qui est le nôtre. Il ne s'agit que de concrétiser dans cet acte par une dizaine de phrases la pensée et l'émotion qui s'en dégagent. La maternité de fait est accomplie et l'abbesse rentre dans la grande foule anonyme où on la voit disparaître avec son enfant (11) ».

Et Bataille se mit au travail.

Un remaniement de la pièce pour la mise en scène, un remaniement du quatrième acte avec la « dizaine de

(8) Antoine, sur ce point, s'accordait avec Renan : « Ma pensée, écrivait-il à Antoine, est absolument incomplète sans les deux derniers actes ». (Lettre à Antoine, 15 juillet 1888, *Correspondance*, II.)
(9) Lettre inédite du 28 juillet 1905.
(10) Lettre citée du 10 décembre 1886.
(11) Bataille fait allusion au dénouement proposé par Renan dans l'appendice de la 21^e^ édition.

phrases » ajoutée furent présentés par Bataille à Antoine qui jeta des cris de scandale. Non ! il ne laisserait pas « tripoter le texte ». Et encore moins supprimer le cinquième acte. Ce cinquième acte, déclare Antoine, est « du grand théâtre ». La Fresnais revient des armées de la République, fier de ses succès et de ses glorieuses amitiés, imprégné d'esprit nouveau, dépouillé de préjugés et il aime encore Julie — est-ce le rôle de La Fresnais que se réservait Antoine ? Au cinquième acte, c'est ce rôle-là qui domine par son importance, tandis que celui de l'héroïne s'efface dans le consentement au mariage, à « l'idylle ». Une grande actrice aurait-elle jamais admis de laisser le public sur l'impression tranquille d'une sorte de mariage de raison, après avoir donné le spectacle de sentiments passionnés et tragiques ? C'est là, selon Antoine, ce qui a poussé la Duse à supprimer la fin du drame, et c'est pour le même motif que Berthe Bady a influencé Bataille et lui a demandé de changer le dénouement.

Le conflit se termina par l'abandon du projet bien que l'*Abbesse de Jouarre* ait figuré au programme de la saison 1905-1906 de l'Odéon, bien que Bataille ait travaillé longtemps les modifications qu'il désirait y apporter, tant scéniques que littéraires.

D'autres tentatives, esquissées seulement, par Lugné-Poé à l'Œuvre et Paul Althaiga à Bruxelles, se heurtèrent au même écueil.

Le conflit entre Renan et les spécialistes du théâtre n'est pas uniquement une question de « truc » théâtral, une suppression possible, comme celle qu'exige l'adaptation d'une œuvre au cinéma; elle est plus profonde. Un écrivain mène son idée jusqu'au bout, la développe, pèse ses mots pour se faire comprendre, mais le théâtre n'exige pas tant de développements. Par le fait même de la réalisation visuelle, des gestes, des décors, des intonations de voix, il supplée à tout ce que les mots n'ont pas dit, et colore ce que la page imprimée a de terne et de sybillin. Renan, dans son amour de la sobriété, a supprimé tout ce qui eût prêté à l'effet facile, à l'émotion provoquée par les cris de la foule, les chants révolutionnaires, la vue de l'échafaud, les sanglots, le désespoir bruvant : tous moyens que Bataille jugeait honnêtes « à condition qu'on en use avec tact et mesure et qu'ils soient réalisés par de bons acteurs ».

Le théâtre peut tout dire justement parce qu'il a à sa disposition une richesse de moyens bien plus grande que le

livre, et il le dit plus vite, plus précisément, à l'aide d'un geste, d'un mouvement de scène, parfois même d'un sous-entendu. Renan, nous l'avons vu, en avait eu la prescience lorsqu'il ajouta une scène à l'acte I et multiplia les personnages épisodiques, lorsqu'il adapta le décor du troisième acte à l'action qui s'y déroule. Il tenait donc essentiellement à faire œuvre théâtrale, c'est-à-dire à donner l'illusion de la vie et un raccourci des passions qu'elle déchaîne. Plus ce raccourci est brutal, mieux il est compris du public; c'est peut-être devant cette brutalité que l'esprit nuancé de Renan a reculé. S'il avait pu entendre la voix dramatique de la Duse faire passer dans le personnage de Julie tous les frissons de l'amour, du désespoir, de l'orgueil et du devoir, peut-être aurait-il été surpris des larges possibilités d'expression qu'ajoute le théâtre à l'œuvre du penseur.

Henriette Psichari.

Notes et Documents

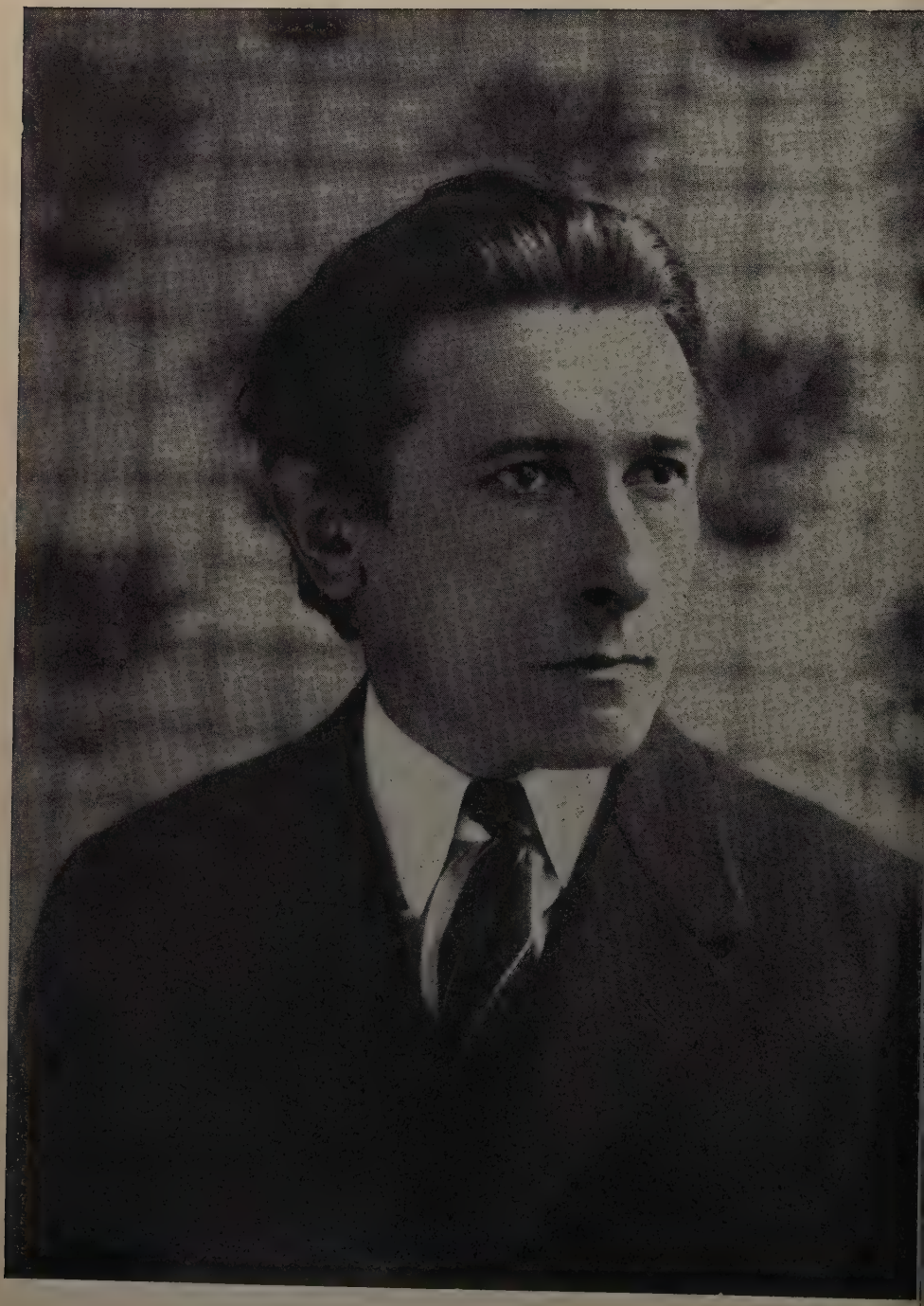
POUR SERVIR
A L'HISTOIRE
DE

CHARLES DULLIN

ET DU THÉATRE DE L'ATELIER

1885 - 1949

Comme pour les notes et documents que nous avons publiés pour servir à l'histoire de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier, nous ne prétendons donner ici que quelques indications d'ordre biographique, bibliographique ou iconographique, propres à orienter les recherches. Nous savons qu'elles présentent de nombreuses lacunes et peut-être quelques erreurs. Là encore, nous remercions par avance ceux qui nous aideront à combler les unes et à rectifier les autres.



CHARLES DULLIN EN 1913

Photo Manuel

I

INDICATIONS BIOGRAPHIQUES

1885. Naissance au Châtelard-sur-Yenne, en Savoie. Il est le dernier d'une famille de dix-huit enfants.

1895. Destiné par sa mère à la prêtrise, entre au petit séminaire du Pont-de-Beauvoisin, où il reste trois ans.

1899. Renonce à ses études. Va à Lyon chez sa sœur Pauline.

1900. Passe l'hiver au Châtelard.

1901. Mort de sa mère. Il retourne à Lyon chez sa sœur. Employé chez un huissier, puis chez un drapier, il récite des poèmes dans les cafés lyonnais.

1905. Vient à Paris.

1905-1910. Joue le mélodrame à Belleville, aux Gobelins (*les Aventures du Capitaine Corcoran*) — où il a un engagement pour deux louis par mois; à Montparnasse — il gagne 30 francs par mois; à Montrouge. Antoine l'engage à l'Odéon. Malade, il doit rentrer à Lyon où il fait un séjour de plusieurs mois. Il fonde le Théâtre de la Foire pour renouveler la comédie italienne, parades à la Foire de Neuilly.

1910. Il récite du Villon et du Verlaine au *Lapin Agile*. Un soir, il dit la *Ballade des Pendus* et est remarqué par d'Humières qui l'engage au Théâtre des Arts; en novembre, il joue Masurel dans le *Carnaval des Enfants* de Saint-Georges de Bouhélier.

1911. 6 avril, il joue Smerdiakov dans *les Frères Karamazov* de Jacques Copeau et Jean Croué, d'après Dostoïevsky. C'est son premier grand succès d'acteur.

1913. Dullin entre chez Jacques Copeau, au Vieux-Colombier.

1914. Il s'engage. Au front, il forme une troupe d'improvisateurs qui travaille dans la tranchée et donne le spectacle pendant les périodes de repos.

1917. Rejoint J. Copeau en Amérique.

THÉATRE NATIONAL
DE
L'ODÉON
SECOND THÉATRE FRANÇAIS
Fondé en 1782

Saison 1907 - 1908
Monsieur Dullin
200 f par mois
Dédit 2000 f
31 Mai 1908

ENGAGEMENT

Entre les soussignés, M. ANTOINE, Directeur du *Théâtre national de l'Odéon*, domicilié à Paris, au dit Théâtre,

d'une part;

et M Monsieur Dullin demeurant à Paris, rue de Vaugirard 2 bis 12

d'autre part;

se déclarant formellement libre de contracter tout Engagement.

Il est convenu ce qui suit :

M. ANTOINE engage M Monsieur Dullin pour remplir dans la Troupe du *Théâtre national de l'Odéon*, en tout temps, en tout lieu, même en province ou à l'étranger, ainsi que l'obligation peut en être imposée au Directeur du *Théâtre national de l'Odéon*, par le cahier des charges, sans exiger aucune allocation ni dédommagement autre que les frais de voiture et de transport de ses effets, à toutes heures et dans plusieurs théâtres le même jour, si le cas le requérant, en chef, double, partage et remplacement au besoin, tous les rôles quelle que soit leur importance, qui lui seront désignés dans tous les genres, sans exception aucune et sans que, dans aucun cas, il puisse résulter pour le Directeur l'obligation de faire jouer M Monsieur Dullin lorsque

Il est toutefois formellement entendu et convenu que l'Artiste, qui voudrait résilier en payant comptant le dédit ci-dessus stipulé, ne pourrait le faire qu'en prévenant l'Administration au moins quinze jours à l'avance, et ce, à peine de tels dommages-intérêts que de raison, indépendamment du dédit stipulé.

Afin d'éviter les difficultés qui pourraient survenir à la fin du présent traité, à l'occasion de son expiration, les parties déclarent renoncer respectivement aux droits qu'elles pourraient invoquer, au sujet de *la tacite reconduction*; en conséquence, la date de l'expiration du présent dégagera immédiatement les deux parties contractantes, et si, par un événement quelconque M Monsieur Dullin jouait dans un ou plusieurs spectacles après l'Engagement expiré, l'Administration, non plus que l'Artiste, ne pourraient excuser de cette circonstance pour prolonger l'Engagement d'une année.

Il n'est pas alloué de cachet pour les matinées.

M Monsieur Dullin s'engage à être à la disposition de l'Administration pour les Fête Nationales.

Fait en double à Paris, les trois Mai 1908

Lu et approuvé
Antoine et Cie

Lu et approuvé
Ch. Dullin

(Bibl. de l'Arsenal. Fonds A. Rondel)

ENGAGEMENT DE CHARLES DULLIN A L'ODÉON, EN 1908

1919. Il rentre en France et fait le cours de Gémier au Conservatoire Syndical de Firmin Gémier (autres professeurs : Victor Boucher, Max Dearly, Signoret). Il crée la *Grande Pastorale*, au Cirque d'Hiver, sous la direction de Gémier.

1920. Gémier prend la direction de la Comédie Montaigne. Dullin l'y suit, joue dans *le Simoun*, *l'Annonce faite à Marie*, *la Mégère Apprivoisée*. Il commence à concevoir l'idée d'une école et d'un théâtre. Cette idée se développe au cours d'une tournée en Allemagne.

1921 (Printemps). Fondation de l'Atelier. Premiers essais présentés à un public averti dans une salle privée. Dispositif très primitif aménagé par Charles Dullin, Lucien Arnaud et Jean Mamy. Les costumes ont été dessinés par Mme Marcelle Ch. Dullin et exécutés par les élèves. Le spectacle comporte une scène d'improvisations plastiques dont le thème est donné par le public, des improvisations dialoguées, et *Moriana et Galvan*, « prétexte » à jeu d'Alexandre Arnoux.

Juillet : Départ de l'Atelier pour Néronville (Seine-et-Marne); font partie de cette équipe : Marcelle Ch. Dullin, Genica Athanasiou, Magdeleine Bérubet, Lucien Arnaud, Jean Mamy, Vasili Kouchichatchvilli. En quinze jours, le premier spectacle est préparé; il comprend : une *Parade de Gueullette*, *le Divorce* de Regnard, *les Boulingrins* de Courteline. Première représentation à Moret-sur-Loing, dans une grange hâtivement aménagée et dépourvue d'éclairage. C'est un échec retentissant. Deuxième représentation, sous la halle aux veaux de Château-Landon, le jour de la foire. On refuse du monde. Un nouvel essai le lendemain n'attire que trois spectateurs. Le début de l'hiver disperse les élèves. A la fin de l'année, rentrée à Paris et installation rue Honoré-Chevalier. Local étroit où Dullin, Arnaud et Mamy installent un tréteau et un proscenium en forme de proue de navire. Nouveaux élèves : Allibert, Antonin Artaud, C. Vital, Arnaël, S. Anderson, Lucienne Noraud, J. Grazia, J. Tisseran, H. Gille. Préparation du deuxième spectacle qui comprend : *l'Hôtellerie* de Cervantès, *Visite de Condoléances* et *l'Occasion*. Représentation dans une salle de la rue des Ursulines (le futur cinéma des Ursulines). Troisième spectacle : *les Olives*, *M. Sardony*, *Chantage*. Quatrième spectacle : *l'Avare* dans un décor simplifié, précédé d'une improvisation sur un thème d'Alexandre Arnoux. Arnoux travaille alors à l'adaptation de *La Vie est un Songe* tandis qu'Artaud prépare les plans du dispositif. Jacques Copeau offre le Vieux Colombier; c'est un succès.

1922-1923. Paul Simion fonde une Société Coopérative de Comédiens et Spectateurs. Location du Théâtre Montmartre. Durant l'été, séjour à Néronville pour préparer la saison.

Octobre : installation au Théâtre Montmartre (place Dancourt). Toutes les ressources sont épuisées. Echec de *Huon de Bordeaux* et de *M. de Pygmalion*, faute de moyens matériels.

20 décembre : première représentation en France d'une œuvre de Pirandello.

1923-1924. Saison très critique; la presse française laisse pressentir une fermeture prochaine. Charles Dullin doit tourner *le Miracle des Loups*. Kouchichatchvilli, en son absence, met en scène *l'Eventail*, succès de qualité. Le premier succès de l'année fut *Voulez-vous jouer avec moâ*, de Marcel Achard. Après l'échec de *Petite Lumière et l'Ourse*, la troupe part pour Néronville.

1924-1931. L'histoire de Charles Dullin est celle de l'Atelier et de ses spectacles. La situation n'a jamais cessé d'être critique, les succès eux-mêmes n'arrivent pas à combler l'énorme déficit, et le passif augmente de jour en jour.

1928. Les *Oiseaux* connaissent un tel succès qu'ils restent à l'affiche pendant plusieurs mois. Dullin s'en inquiète; c'est le premier signe de l'opposition des exigences matérielles et de l'activité artistique.

1928-1929. L'échec de *A quoi penses-tu ?* entraîne de nouveau une situation désespérée. Dullin mise sur *Volpone* et y emploie ses dernières ressources. Renommée mondiale : 350 représentations. *Volpone* accentue la crise esquissée par les *Oiseaux :* l'exploitation d'un succès au détriment du nombre de spectacles.

1940. Installation au Théâtre de Paris où Dullin pense pouvoir accueillir un plus large public.

1941-1947. Directeur du Théâtre Sarah-Bernhardt, devenu Théâtre de la Cité.

1948. Tournée de l'*Avare* et du *Faiseur* en Suisse et en Allemagne. Projet d'installation au Théâtre de la Cour Saint-Pierre à Genève. Après plusieurs mois de travail et de démarches, impossibilité de réaliser ce projet. Tournée de l'*Archipel Lenoir* (galas Karsenty) en France, Algérie, Suisse, Belgique, Hollande.

1949. Tournée dans le Centre de la France, Lyon, Grenoble et Marseille, avec l'*Avare*.

Octobre : création de la *Marâtre* de Balzac (adaptation S. Jollivet) au Théâtre des Célestins de Lyon. Projet de représentation de cette pièce au Théâtre Montparnasse en décembre.

9 novembre : Charles Dullin joue pour la dernière fois l'*Avare* à Aix-en-Provence. Retour à Paris.

11 décembre 1949 : mort de Charles Dullin à l'hôpital Saint-Antoine.

11 février 1950 : Hommage à Dullin au Théâtre de l'Atelier (1).

(1) Organisé par le Syndicat des Metteurs en scène qui avait précédemment pris l'initiative de l'*Hommage à Jacques Copeau*.

II

LA TROUPE DE L'ATELIER

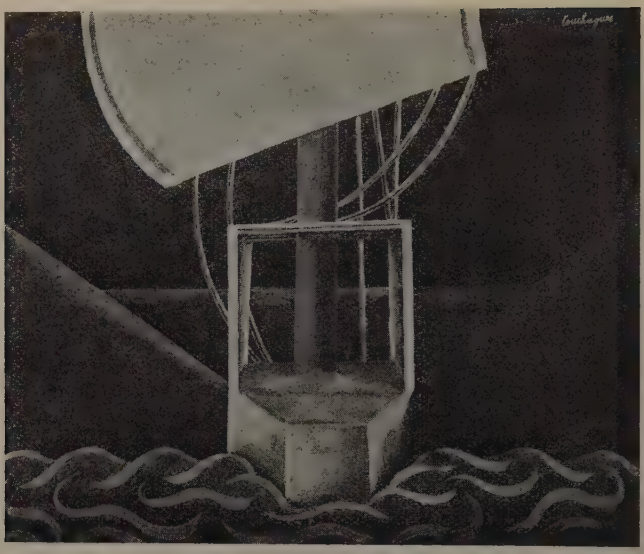
Première Saison
1922-1923

Mmes Genica Athanasiou, Marie-Louise Delby, Orane Demazis, Marcelle Ch. Dullin, J. Fernay, H. Gille, Jacqueline Hopstein, Eve Longuet, Lucienne Morand.

MM. Louis Allibert, Lucien Arnaud, Arnaêl, Antonin Artaud, Edmond Bauchamp, Darolles, Charles Dullin, J. Ferreol, Charles Lavialle, Jean Marchat, Georges Spanelly, G. Vital.

ROLES DE CHARLES DULLIN

Alain (Les Fils Louverné). — *Alberoni* (La Princesse des Ursins). — *Arlequin* (Le Divorce). — *Auguste* (Atlas Hôtel). — *Auguste* (Cinna). — *Baldovino* (La Volupté de l'Honneur). — *Le Baron* (Le Gendarme est sans Pitié). — *Le Baron Casson* (Les Amants Puérils). — *Le Baron de Kempelen* (Le Joueur d'Echecs). — *Bicchi* (Le Château des Papes). — *Le Bon Samaritain* (Le Risque de la Vertu). — *Carcaille* (L'An Mil). — *Cassius, Cinna* (Jules César). — *Charles VI* (Celui qui vivait sa mort). — *Chrémyle* (Plutus). — *Crainquebille* (Crainquebille). — *Créon* (Antigone). — *Desfonandrès* (L'Amour Médecin). — *Don Gutierre* (Le Médecin de son Honneur). — *Don Quichotte* (Le Fils de Don Quichotte). — *Ellibu* (Petite Lumière et l'Ourse). — *Esprit* (Mamouret). — *Esquirol* (Le Village). — *Fazio* (Un imbécile). — *Fossard* (L'eau de Vie). — *Frégoli* (La Comédie du Bonheur). — *Jean Gaussin* (Sapho). — *Le Général* (La Marâtre). — *Gringoire* (Gringoire). — *Harpagon* (L'Avare). — *Jacques Hury* (L'Annonce faite à Marie). — *Lear* (Le Roi Lear). — *Lénine* (Tsar Lénine). — *Léon* (Les Zouaves). — *Lodisi* (Chacun sa Vérité). — *Lori* (Tout pour le mieux). — *Louis Laine* (L'Echange). — *Malabrun* (Huon de Bordeaux). — *Maître Morose* (La Femme Silencieuse). — *Le Marchand d'Ombres* (La Grande Pastorale). — *Martino Mori* (Tout pour le mieux). — *Mazurel* (Le Carnaval des enfants). — *Mercadet* (Le Faiseur). — *Le Misanthrope* (Le Misanthrope et l'Auvergnat). — *Le Monsieur en habit noir* (Noël des Fantoches). — *Monsieur Sainte-Croix* (Patchouli). — *Musse* (Musse). — *L'Ombre* (Moriana et Galvan). — *Oronte* (Monsieur de Pourceaugnac). — *Le Père Alexandre, le Père Leleu* (Le Testament du Père Leleu). — *Père Rousset* (Blanchette). — *Père Finet* (Le Pain). — *Le Père Lenoir* (L'Archipel Lenoir). — *Le Père Duval* (La Dame aux Camélias). — *Petruchio* (La Mégère apprivoisée). — *Pisétaire* (Les Oiseaux). — *Poirier* (Le Gendre de M. Poirier). — *Polacco* (Barberine). — *Le Prophète* (Le Simoun). — *Le Quaker* (Chatterton). — *Le Receveur* (Le Veau Gras). — *Ribeaupierre* (Le Chevalier sans Nom). — *Richard III* (Richard III). — *Le Roi* (La Vie est un Songe). — *Rosmer* (Rosmersholm). — *Savonarole* (La Terre est ronde). — *Sigismond* (La Vie est un Songe). — *Smerdiakov* (Les Frères Karamazov). — *Smithson* (Le Chat noir). — *Soldat* (Les Esclaves). — *Tchaptchovitch* (Le Dieu de Vengeance). — *Trygée* (La Paix). — *Un Vieux* (L'Hôtellerie). — *Volpone* (Volpone). — *Zeus* (Les Mouches).



HUON DE BORDEAUX
(Maquette de Touchagues)

III

RÉPERTOIRE

THÉATRE DE L'ATELIER

1922-1923

La Vie est un Songe, de CALDERON. — *Le Divorce*, de REGNARD. — *L'Occasion*, de MÉRIMÉE. — *Visites de Condoléances*, de CALDERON. — *Monsieur Sardony*, de M. BÉRUBET. — *L'Hôtellerie*, de CERVANTÈS. — *Monsieur de Pygmalion*, de JACINTO GRAU. — *Les Olives*, de LOPE DE RUEDA. — *Chantage*, de MAX JACOB. — *Huon de Bordeaux*, d'ALEXANDRE ARNOUX. — *La Volupté de l'Honneur*, de LUIGI PIRANDELLO (20 décembre 1922 : première représentation à Paris d'une pièce de PIRANDELLO). — *Carmosine*, d'ALFRED DE MUSSET. — *La Mort de Souper*, de NICOLE DE LA CHESNAIS, adapté par R. SÉMICHON. — *Moriana et Galvan*, d'ALEXANDRE ARNOUX. — *La Promenade du Prisonnier*, de JEAN BLANCHON. — *Celui qui vivait sa mort*, de MARCEL ACHARD. — *Cyprien* ou *l'Amour à dix-huit ans*, de G. PILLEMENT. — *Mais un ange intervint*, de FLORY BELL. — *Antigone*, de SOPHOCLE, adaptation libre par JEAN COCTEAU. — *22° à l'Ombre*, de LABICHE.

1923-1924

Les Risques de la Vertu, de JARL PRIEL. — *Le Chevalier Sans Nom*, de JEAN VARIOT. — *Voulez-vous jouer avec moâ ?* de MARCEL ACHARD. — *L'Eventail*, de GOLDONI. — *Les Mentons Bleus*, de COURTELINE. — *L'Homme Rouge*, d'ANTONIN CARRIÈRE. — *Le Veau Gras*, de BERNARD ZIMMER. — *Petite Lumière et l'Ourse*, d'ALEXANDRE ARNOUX. — *Mais l'âne intervint*, de BAZILE.

Coll. Lucien Arnaud

VOULEZ-VOUS JOUER AVEC MOA ?
(E. Bauchamp, L. Arnaud et M. Achard)

1924-1925

Chacun sa Vérité, de Luigi Pirandello. — *Les Zouaves*, de Bernard Zimmer. — *Corilla*, de Gérard de Nerval. — *Georges Dandin*, de Molière. — *La Révolte*, de Villiers de l'Isle-Adam. — *Le Dieu de Vengeance*, de Schalom Asch.

1925-1926

La Lame Sourde, de J. Weis. — *La Femme Silencieuse*, de Ben Jonson, adaptation de Marcel Achard. — *Irma*, de Roger Ferdinand. — *Je ne vous aime pas*, de Marcel Achard. — *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, d'Alfred de Musset. — *Tout pour le mieux*, de Luigi Pirandello. — *Les Serments d'Usage*, d'Adeems.

1926-1927

La Grande Pénitence et *Chagrins d'Amour*, de Régis et de Veynes. — *La Comédie du Bonheur*, d'Evreinoff, adaptation de Nozière. — *Pas encore*, de Stève Passeur. — *Le Joueur d'Échecs*, de Marcel Achard. — *Hara-Kiri*, de Blanchon.

1927-1928

La Danse de Vie, de Hernon Ould. — *Les Oiseaux*, d'Aristophane, adaptation libre de B. Zimmer.

1928-1929

A quoi penses-tu ? de Stève Passeur. — *Volpone*, de Ben Jonson, adaptation de Jules Romains, d'après Stefan Zweig.

1929-1930

L'Admirable Visite, de Raymond Rouleau. — *Bilora*, de Ruzzante, version de A. Mortier. — *Patchouli*, d'Armand Salacrou. — *Le Stratagème des Roués*, de G. Farquhar et Constantin-Weyer.

1930-1931

Le Fils de Don Quichotte, de Pierre Frondaie. — *Musse* ou *l'Ecole de l'Hypocrisie*, de Jules Romains. — *La Quadrature du Cercle*, de Valentin Kataïev, version française de Hunsbucler. — *Fraternité*, de Fernand Fleuret et Georges Girard. — *Atlas Hôtel*, d'Armand Salacrou.

(Photo Manuel)

LES OISEAUX

(Co. L. Moussinac)

CELUI QUI VIVAIT SA MORT, *d'après la maquette de Touchagues*

LE JOUEUR D'ÉCHECS *Photo Manuel*

LE FILS DE DON QUICHOTTE *Photo Manuel*

Photo Manuel

VOLPONE

VOLPONE *décor du Tribunal*

(maquette d'A. Barsacq)

1931-1932

Tsar Lénine, de François Porché. — *Le Village*, d'André de Richaud. — *L'Ombre*, de S.-C. Sans (Simone Jollivet). — *Les Tricheurs*, de Stève Passeur.

1932-1933

Le Château des Papes, d'André de Richaud. — *La Paix*, d'Aristophane, adaptation de François Porché.

1933-1934

Richard III, de Shakespeare, adaptation d'André Obey. — *Les Coqs*, de Jacques Klein. — *Dommage qu'elle soit une prostituée*, de John Ford, traduction de Georges Pillement.

1934-1935

Jacques Copeau met en scène *Rosalinde* ou *Comme il vous Plaira*. — *Les Trois Camarades*, de Bréal. — *Le Médecin de son Honneur*, de Calderon, adaptation d'Alexandre Arnoux.

1935-1936

Le Misanthrope et l'Auvergnat, de Labiche. — *Le Faiseur*, de Balzac, adaptation de S.-C. Jollivet.

1936-1937

Le Camelot, de Roger Vitrac. — *Jules César*, de Shakespeare, adaptation de S.-C. Jollivet.

1938-1939

Plutus, d'après Aristophane, de S.-C. Jollivet. — *La Terre est Ronde*, d'Armand Salacrou.

THÉATRE DE PARIS

1940-1941

Le Ciel et l'Enfer, de MÉRIMÉE. — *Mamouret*, de JEAN SARMENT. — *L'Avare*, de MOLIÈRE.

THÉATRE DE LA CITÉ

1941-1942

La Princesse des Ursins, de S.-C. JOLLIVET. — *Les Amants de Galice*, adaptation de J. CAMP, d'après LOPE DE VEGA.

1942-1943

Crainquebille, d'ANATOLE FRANCE. — *La Matrone d'Ephèse*, de PAUL MORAND. — *Richard III*, de SHAKESPEARE, adaptation d'ANDRÉ OBEY. — *Monsieur de Pourceaugnac*, de MOLIÈRE. — *Le Gendarme est sans pitié*, de COURTELINE. — *Les Mouches*, de J.-P. SARTRE.

1944-1945

La Vie est un Songe, de CALDERON. — *Maurin des Maures*, d'ANDRÉ DUMAS. — *Volpone*, de BEN JONSON, adaptation de JULES ROMAINS. — *Le Roi Lear*, de SHAKESPEARE, adaptation de S.-C. JOLLIVET.

1945-1946

Le Soldat et la Sorcière, d'ARMAND SALACROU. — *Le Faiseur*, de BALZAC. — *La Vie est un Songe*, de CALDERON. — *Volpone*, de BEN JONSON. — *La Terre est Ronde*, d'ARMAND SALACROU.

1946-1947

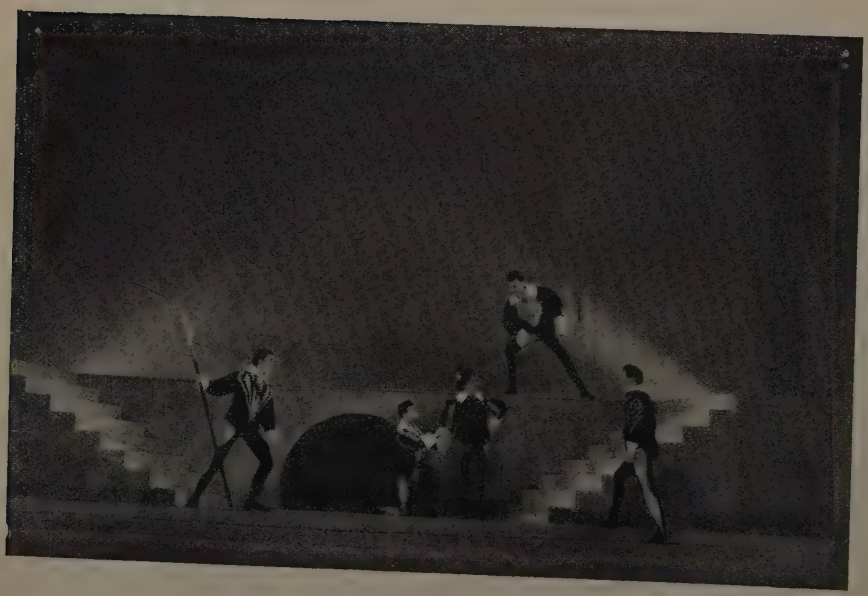
L'An Mil, de JULES ROMAINS. — *Cinna*, de CORNEILLE.

THÉATRE DES CÉLESTINS, LYON

1949

La Marâtre, d'après BALZAC.

RICHARD III



Phot. Harcourt

LA VIE EST UN SONGE
(Au Théâtre Sarah Bernhardt)

BIBLIOGRAPHIE

I

De Charles Dullin

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE, en collaboration avec P. Mac-Orlan, A. Beucler, le Dr Allendy. Paris, 1926.

SOUVENIRS ET NOTES D'UN ACTEUR. Paris, Lieutier, in-16, 155 p. Mai 1946.

Mises en scène

L'AVARE de Molière. Editions du Seuil, P. 1946, in-16.

CINNA de Corneille, id., 1948.

Préfaces

L'ESSENCE DU THÉATRE d'Henri Gouhier, P. Plon, 1943, in-16, XII-235 p.

ENTRÉE DU PUBLIC, de Jan Doat, P. 1947, in-16.

Articles divers

L'ATELIER, *Journal,* 13 septembre 1922.

THÉATRE D'ART, *Paris-Soir,* 24 juin 1924.

LES TENDANCES CONTEMPORAINES DE L'ART DRAMATIQUE, *Rumeur,* 28 janvier 1924.

DANS CORRESPONDANCE (*Journal de l'Atelier* fondé en octobre 1928) :

LE THÉATRE ET L'ENFANT, n° 1, série A. — LE THÉATRE, SES CONDITIONS ACTUELLES, SES TENDANCES, n° 4, série A. — LES PROGRÈS DE LA TECHNIQUE ET DE LA MISE EN SCÈNE, n° 10, série A. — A PROPOS DE DEUX LETTRES DE SPECTATEURS, n° 11, série A. — LA CRISE DU THÉATRE, n° 24, série A. — LA SUPPRESSION DES BILLETS A PRIX RÉDUITS. — RÉORGANISER LE THÉATRE ? OUI, MAIS COMMENT ? N° 6, série B, et *passim.*

CRISE, *Journal,* 31 octobre 1930.

LES DIFFICULTÉS D'EXPLOITATION D'UN THÉATRE D'ART ET LA CONCURRENCE DU « PARLANT », *Excelsior,* 12 mars 1933.

L'ATELIER DES AUTEURS DRAMATIQUES, *Jour,* 18 sept. 1935.

VOLPONE, VIEILLE CONNAISSANCE, *Paris-Soir,* 27 sept. 1937.

DE LA MISE EN SCÈNE, *Micromégas,* 10 juillet 1938.

J'OUVRE LE THÉATRE DE LA CITÉ, *Semaine de Paris,* 14-20 janvier 1942.

METTEURS EN SCÈNE ET DÉCORATEURS, *Revue Théâtrale,* n° 8, 1948.

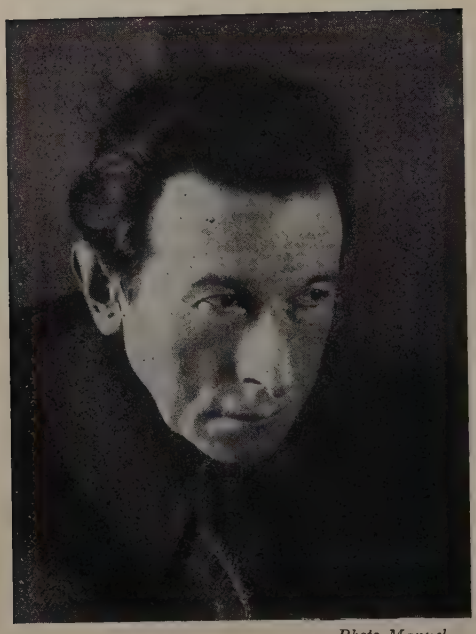


Photo Manuel

II

Sur Charles Dullin

On trouvera dans la collection Auguste Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal, outre la suite complète des programmes du Théâtre de l'Atelier, du Théâtre de Paris et du Théâtre de la Cité (Th. Sarah-Bernhardt) des recueils factices comprenant l'essentiel des critiques des spectacles montés par Charles Dullin.

Voici un premier inventaire d'articles d'ordre plus général, dont une importante partie se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal ou à la Bibliothèque de l'Association « Centre Dramatique ».

1920.

BÉRAUD (H.), **Dullin,** *Bonsoir,* 4 mai.

1921.

SCIZE (P.), **Une visite à l'Atelier de Charles Dullin,** *Bonsoir,* 2 janvier.

Pour une renaissance de l'art du comédien, *Bonsoir,* 13 mai.

SÉE (E.), **L'Atelier de M. Charles Dullin,** *Comœdia,* 2 août.

1922.

ACHARD (M.), **Les comédiens de l'Atelier sont au travail,** *Bonsoir,* 15 octobre.

BEAUNIER (A.), **Le spectacle de l'école théâtrale Charles Dullin,** *Comœdia,* 3 mars.

BAUER (G.), **A l'Atelier,** *Opinion,* 19 décembre.

BOISSY (G.), **Est-on méchant pour Charles Dullin ?** *Comœdia,* 3 décembre. — **Si Lyon pouvait arrêter le Rhône,** *Comœdia,* 12 décembre.

BRINDEJONT-OFFENBACH (J.), **Une heure parmi les masques,** *Gaulois,* 2 mars.

NOZIÈRES, **Une élégante,** *Avenir,* 27 nov.

PAULMIER (Ch.), **A l'Atelier,** *Theatra,* avril.

R.C., **Projets de M. Charles Dullin,** *Comœdia,* 10 octobre.

SCIZE (P.), **L'Atelier de Charles Dullin s'installe à Montmartre,** *Bonsoir,* 15 septembre. — **L'Atelier de Charles Dullin nous montre son ouvrage,** *Bonsoir,* 21 février. — **Charles Dullin raconté par Henri Béraud,** *Bonsoir,* 30 novembre. — **G. Boissy et notre aveuglement,** *Bonsoir,* 4 décembre.

1923.

ANTOINE, **La tuile,** *Comœdia,* 9 janvier.

BOTROT (Jean), **Pour la défense et pour la gloire de l'Atelier,** *Bonsoir,* 12 décembre.

DUBECH (Lucien), **Le Théâtre de l'Atelier,** *Action Française,* 20 août. — **Le mouvement théâtral moderne,** *Comœdia,* 28 sept.

GIGNOUX (Régis), **Le roman de théâtre,** *Comœdia,* 2 janvier.

JEANSON (Henri), **Le monde où l'on s'ennuie,** *Bonsoir,* 6 avril.

Au secours de l'Atelier, *Bonsoir,* 21 mai.

KESSEL (G.), **Entr'acte avec Ch. Dullin,** *Nouvelles Littéraires,* 22 décembre.

LE BRET (A.), **Onze minutes avec Charles Dullin,** *Bonsoir,* 2 juillet. — **Charles Dullin, ce qu'il veut, ce qu'il fait,** *Revue du Théâtre Nouveau,* juillet.

M. B., **Charles Dullin parle du théâtre,** *Comœdia,* 26 mai.

1924.

Polémique CLÉMENT VAUTEL - L'ATELIER, voir *Comœdia,* 29 décembre 1923, 2, 3, 4, 5 janvier 1924. *Bonsoir,* 31 déc. 1923, 7 janv. 1924. *Temps,* 14 janvier. *Eclair,* 14, 16, 18 janvier. *Gaulois,* 19 janvier. *Excelsior,* 21 janvier.

BRAGAGLIA, **Teatri d'avanguardia l'Atelier di Charles Dullin à Montmartre,** Cor. Italiano, 29 mars.

YVER (C.), **L'Atelier,** *Gaulois,* 10 février.

1925.

Charles Dullin, *Echo de Savoie,* 8 mars.

BLANCHART (Paul), **Ch. Dullin et l'Atelier,** *Volonté,* 31 octobre.

COGNIAT (R.), **En parlant avec Charles Dullin,** *Comœdia,* 15 oct.

MARSAN (E.), **Idéalisme et réalisme,** *Nouveau Siècle,* 17 mars.

1926.

Interwiev de Charles Dullin sur le théâtre contemporain, *Œuvre,* 26 février.

RIVOLLET (A.), **M. Charles Dullin croit au triomphe de la verve latine,** *Intran,* 6 mars.

WISNER (R.), **Charles Dullin,** *Soir,* 4 mars.

Un quart d'heure avec Charles Dullin, *Paris-Soir,* 13 mars.

1927.

LIAUSU (J.-P.), **La crise du théâtre,** *Comœdia,* 30 juillet.

1928.

ESPIAU (M.), **Le Théâtre de Montmartre,** *Ami du Peuple,* 13 juin.

1929.

GIGNOUX (R.), **Charles Dullin,** *Gringoire,* 4 février.

PIERHAL (J.), **Charles Dullin,** *Figaro,* 10 avril.

PIOCH (G.), **On ne contente personne,** *Soir,* 26 novembre.
(*Contient une lettre de Dullin.*)

RICHARD (J.), **Les idées de Charles Dullin,** *Action Française,* 12 avril.

VAUTON (H.), **Charles Dullin,** *Soir,* 5 décembre.

1930.

ARNAUD (Lucien), **Comment débuta le théâtre de l'Atelier,** *Echo de Paris,* 31 octobre.

CHANCEREL (Léon), **L'Atelier entre dans sa dixième année,** *Jeux, Tréteaux et Personnages,* 15 décembre, avec illustrat.
(*Ch. D. dans* l'Avare, *maquettes d'A. Barsacq pour* Volpone, Les Oiseaux.)

PRIEL (Jarl), **Bilan de l'activité de l'Atelier,** dans *Correspondance,* revue de l'Atelier.

COGNIAT (R.), **Charles Dullin comme metteur en scène,** *Comœdia,* 10 juillet.

NOVY (Y.), **Une crise morale, voilà le mal du théâtre,** *Le Jour,* 22 octobre.

1931.

DAIX (D.), **A l'Atelier,** *Intran,* 4 janvier 1931.

1932.

ARNYVELDE (A.), **Dullin,** *Miroir du Monde,* 25 juin.

ARNAUD (Lucien), **Les débuts de l'Atelier,** *Spectacles,* 1er mai.

DÉHELLE (Cl.), **Durer : telle doit être la devise du théâtre,** *Paris-Soir,* 30 décembre.

DURAN (Michel), **Charles Dullin,** *Marianne,* 23 novembre.

NOVY (Y.), **M. Charles Dullin a décidé de supprimer tous les billets à tarif réduit,** *Comœdia,* 8 septembre.

PORCHÉ (F.), **Un directeur, Charles Dullin,** *Intran,* 24 janv. — **Charles Dullin ou l'inventeur des formes,** *Revue de Paris,* 1er sept. (Résumé dans *Comœdia,* 31 août).

Un homme de théâtre : Charles Dullin, *Ami du Peuple,* 3 sept.

Le cours d'art dramatique de Charles Dullin, *Bravo,* n° 45, oct.

1933.

VIALAR (Paul), **Un soir à l'Atelier,** *Annales,* 6 janvier.

1934.

Les projets de M. Charles Dullin, *Jour,* 4 septembre.

ARNOUX (A.), **Démaquillage,** *Candide,* 12 avril.

COPEAU (J.), **Chez Dullin,** *Nouvelles Littéraires,* 2 juin.

NOVY (Y.), **Les projets de M. Charles Dullin,** *Jour,* 4 avril.

RÉGENT (R.), **Un entretien avec Charles Dullin,** *Intran,* 6 avril.

1935.

BARLATIER (Paul), **Charles Dullin prépare un copieux programme d'alternance,** *Comœdia,* 11 septembre.

BERNARD (M.), **Charles Dullin,** *Petit Parisien,* 2 juin.

GASTON GÉRARD, **Commentaires sur le mail,** *Comœdia,* 17 févr.

JAUBERT (R.), **Quand Dullin parle de mise en scène,** 3 février.

LEVINSON (Marie-A.), **Le Jean-Jacques du théâtre : Charles Dullin,** *Candide,* 7 février.

REUILLARD (G.), **Une heure passée au conservatoire que dirigent MM. Dullin et Sokoloff,** *Excelsior,* 2 mars.

1936.

BRASILLACH (Robert), **Animateurs de Théâtre,** in-12, Paris.

DIOLÉ (Ph.), **Leurs raisons de vivre : Charles Dullin,** *Beaux-Arts,* 13 mars.

LANNES (R.), **Charles Dullin, du camelot à Jules César,** *Liberté,* 30 septembre.

1937.

DELPECH (Janine), **Sur le plateau de l'Atelier,** *Nouvelles Littéraires,* 24 avril.

DAIX (D.), **Charles Dullin,** *Echo de Paris,* 21 septembre.

1938.

A. T., **Comment aider les jeunes auteurs selon Charles Dullin,** *Jour,* 19 avril.

NOVY (Y.), **Charles Dullin défend le rôle du metteur en scène,** *Jour-Echo de Paris,* 15 septembre.

1939.

DIDIER-VIRIOT, **Pour un théâtre national d'Essai,** *Figaro,* 25 juillet.

NOVY (Y.), **Dullin dans son décor,** *Candide,* 26 juillet.

1941.

CARDINNE-PETIT, **Charles Dullin va attirer un public nouveau dans son théâtre nouveau,** *Toute la Vie,* 25 décembre.

NOVY (Y.), **Une école du comédien complet,** *Comœdia,* 18 juin. — **Nommé directeur de l'ex-théâtre Sarah-Bernhardt Charles Dullin nous dit ce qu'il compte y faire,** *Comœdia,* 26 juillet. — **Dullin à l'ex-théâtre Sarah-Bernhardt,** *Comœdia,* 2 août.

PELORSON (G.), **Théâtre et nation,** *La Gerbe,* 31 juillet.

SARMENT (Jean), **Quand Dullin voulait être cow-boy au Far-West,** *Paris-Midi,* 14 mars.

1942.

Inauguration du Théâtre de la Cité, voir : *Comœdia,* 10 janvier; *Le Petit Parisien,* 8 et 19 janvier; *Ce matin,* 12 janvier; *Cri du Peuple,* 17 janvier; *le Nouveau Temps,* 27 janvier.

Dullin découvre le plateau tournant, *la Semaine,* 21 mai.

CAMP (J.), **Charles Dullin et l'Espagne,** *Gerbe,* 30 avril.

COURVILLE (Xavier de), **De la place Dancourt à la place du Châtelet,** *Paris-Midi,* 5 février.

1943.

BRISSON (Pierre), **Le théâtre des années folles,** Genève (Voir chap. III, *Du Vieux-Colombier à La Chimère*).

LAUBREAUX (A.), **Bilans d'une époque,** *Je suis partout,* 18 juin. — **Dullin, Dullin seul...,** *Je suis partout,* 9 juillet.

REILLARD (G.), **Quand Dullin faisait le tour de la Société,** *Demain,* 3 septembre.

1944.

SARTRE (J.-P.), **Dullin et l'Espagne,** *Combat,* 8 novembre.

HORT (Jean), **Les Théâtres du Cartel,** in-8°, Genève.

1946.

RAYMOND (Marcel), **Le Jeu Retrouvé,** Ed. de l'Arbre, Montréal, chap. IX, pp. 123-137.

1947.

AMICO (Silvio d'), chap. sur Ch. Dullin dans *La Regia Teatrale,* A. Belardette édit., Rome.

La ville de Paris ne veut pas chasser Dullin, *Figaro* et *Aube,* 4 juillet.

A propos du Théâtre Sarah-Bernhardt, mise au point de ROGER-FERDINAND, *Arts,* 11 juillet.

L'Affaire Charles Dullin, *Opéra,* 4 juin.

En un combat douteux, *Lettres Françaises,* 6 juin.

La question Dullin au conseil municipal, *France Libre,* 4 juillet.

Le départ de Charles Dullin a été demandé, *Spectateur,* 6 juin.

La Ville de Paris chasse Charles Dullin de Sarah-Bernhardt, *Samedi-Soir,* 17 mai.

Charles Dullin s'en ira-t-il ? *Spectateur,* 27 mai.

BEIGBEDER (M.), **Qui a des dettes envers Charles Dullin ?** *Le Parisien Libéré,* 22 mai.

DUFRENE (Claude), **Dullin retrouve le théâtre de ses débuts et Marguerite Jamois son professeur,** *Gavroche,* 19 novembre.

LEMARCHAND (J.), **Paris chasse Dullin,** *Combat,* 21 au 29 mai. — **Paris a chassé Dullin,** *Combat,* 3 juin.

NOVY (Y.), **24 heures avec Charles Dullin qui pense, vit et rêve théâtre,** *Spectateur,* 7 janvier. — **Le départ de Charles Dullin a été demandé,** *Spectateur,* 3 avril. — **Lorsqu'en 1907 Charles Dullin débutait au Théâtre Montparnasse,** *Spectateur,* 11 novembre.

REILLE (J.-F.), **L'affaire Charles Dullin,** *Arts,* 23 mai.

ROGER-FERDINAND, **A propos du Théâtre Sarah-Bernhardt,** *Arts,* 11 juillet.

1948.

D'un ancien Casino de Genève Charles Dullin va faire la plaque tournante des échanges dramatiques internationaux, *Aurore,* 10 février.

ARNOUX (A.), **Les débuts de l'Atelier,** *Arts,* 22 octobre.

FAVALELLI (M.), **Charles Dullin dirigera un théâtre à Genève,** *Paris-Presse,* 6 février.

LERMINIER (Georges), **Charles Dullin nous quitte, mais ce n'est qu'un au revoir,** *Aube,* 9 mai.

ROCH (F.-A.), **Charles Dullin,** *Tribune de Genève,* 12 mai.

WARNOD (A.), **Charles Dullin continuera à servir le théâtre mais à Genève,** *Figaro,* 21 avril.

1950.

SARMENT (Jean), **Charles Dullin,** P. Calmann-Lévy.

Voir aussi Bibliographie N° 1, 1950, Revue d'Histoire du Théâtre, N° 71 à N° 89 et présent numéro N° 351 à N° 356.

PLUTUS

(Maquette de Coutaud)

LIEUX DE THÉATRE

ET

SALLES DES ACTIONS

DANS LES COLLÈGES DE JÉSUITES DE L'ANCIENNE FRANCE

On ne saurait dire combien les corps de ville se montrent friands au XVII[e] siècle des manifestations de l'art oratoire, prévues par la *Ratio studiorum* des Jésuites pour exercer les écoliers à la « parfaite éloquence latine ». Maints contrats de fondation en prescrivent l'obligation par une clause expresse : « ...feront la mesme fonction qu'à tous les autres collèges tenus par les Pères Jésuites dans ce royaume est usé et acoustumé tant pour raison des livres et autheurs que *pour les déclamations, disputtes* et *représentations publiques* » (1). « ...Seront les dictz Jésuites obligez de faire les déclamations qui ont acoustumé d'estre faittes chacun an le second jour de may et une action publique auparavant le temps des vacations pour former leurs escoliers, leur donner de la grâce et de l'assurance, et faire cognoistre au public le proffict qu'ils auront faict en leurs estudes. » (2)

Registres de délibérations ou de comptes municipaux témoignent que le Magistrat n'hésitait pas à allouer aux Pères des gratifications « pour le théâtre de la Comédie », jouée en leur collège, ou à payer joueurs de trompettes ou de violons à dessein de rehausser l'éclat de la représentation (3). Les érudits locaux en multiplieraient sans peine les preuves. Elles marquent, nous semble-t-il, un aspect insuffisamment dégagé du rôle social du Collège d'Ancien Régime, en particulier au XVII[e] siècle. Il lui revient de pourvoir au divertissement d'un public, qui n'est pas gâté en fait de spectacle. L'intérêt du théâtre scolaire en est accru.

(1) Arch. mun. Arles GG. 1.
(2) Arch. rom. s. j. Franc. 43 f° 380. Contrat du C. de Compiègne (1653).
(3) Arch. mun. Montpellier. Joffre 698, f° 35; 711, f° 120. Comptes de la Clavelerie. 1655-56, f° 42; 1656-57, f° 34... Pour les Collèges du Nord de la France, voir A. PONCELET. *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas*, t. II, p. 82-83.

SALLES DES ACTIONS
construites au temps de
Henri IV ■, Louis XIII ●, Louis XIV ○, Louis XV △.

Parmi les nombreuses questions que soulève son étude nous nous arrêterons cette fois à l'une de celles que pose l'enquête de notre société : quels étaient les lieux de théâtre scolaire dans les Collèges Jésuites de l'Ancienne France ?

On peut affirmer sans crainte d'erreur que tous les collèges des Jésuites ont, à des rythmes divers selon l'importance des établissements, l'époque et les circonstances, fait jouer des pièces. Des centaines de titres, parvenus jusqu'à nous par des programmes ou de simples mentions dans les annales locales ou domestiques, le prouveraient. La carte des cent et quelques collèges régentés par les Jésuites français avant 1763 est donc équivalemment une carte de lieux de théâtre scolaire.

Il vaut de préciser en quels emplacements jouaient les écoliers. Cela introduit davantage dans la réalité théâtrale de l'époque et éclairera, peut-être, des chercheurs.

Il ressort d'un premier examen que toutes les représentations n'avaient pas lieu au collège même. Fréquemment à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle, les Pères produisaient leurs élèves devant le peuple en place publique, sur un théâtre accommodé dans la rue ou sur la place du marché, parfois dans la halle échevinale, ainsi à Lille, à Béthune, au Puy, à Mauriac... (4) Une directive du P. Général Aquaviva de 1610 semble même ériger en principe « que les actions publiques soient représentées en quelque place de la ville suffisamment éloignée du collège » (5).

Parfois la séance est donnée dans l'enclos d'une abbaye amie, dans la cour du palais épiscopal, comme à Tours en 1637, ou dans la grande salle d'un château, ainsi à Compiègne avec l'autorisation d'Anne d'Autriche en 1656 (6).

Le plus souvent néanmoins, surtout au XVII^e^ siècle, les « actions » scolaires sont jouées au collège. Les emplacements sont divers. Au XVI^e^ siècle, ce sera souvent l'église du collège.

Les thèmes édifiants tirés de l'Histoire Sainte, de l'Evangile ou de la légende des Saints alors mis en scène, le genre littéraire de ces pièces qui tenaient beaucoup des « mystères » ou des *autos sacramentales* espagnols, l'occasion religieuse de leur représentation : Quarante heures, Semaine sainte ou Fête Dieu, tout justifiait un choix, qu'expliquait aussi le fait que l'église était le lieu de réunion le plus vaste, dont disposaient ces collèges souvent campés (7).

Du jour où auprès de ces drames religieux, survivances du théâtre médiéval, se glissèrent des sujets plus profanes, bien que moraux, il y avait quelque indécence à les jouer dans un temple. En tous lieux, de 1604 à 1608, les Pères Visiteurs des Collèges de France intimèrent avec une fermeté et une insistance, qui témoignent des résistances de la tradition, à laquelle elles se heurtaient, l'exécution de la règle 58^e^ du Supérieur Provincial à ne pas représenter d'actions théâtrales dans l'église. « Il ne convient pas à la sainteté du lieu et au respect dû au Très Saint Sacrement. » (8)

A la même époque, le P. Balthasar, Provincial de Toulouse, prescrivait que les *actions théâtrales*, dont il s'efforçait de limiter l'abus, devaient avoir lieu à l'ordinaire *in area vel aula*, dans la cour ou dans la salle, au début de septembre, un peu avant que les vacances commencent (9). Tel sera désormais, sauf exception, l'usage.

C'est, en général, dans *la cour des classes*, transformée en théâtre, que se donnait à la belle saison la tragédie qui accompagnait la distribution des prix. Maints documents le marquent. Le *théâtre* est en ce cas, au premier sens qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie*

---

(4) L. Lefebvre. *Le théâtre des Jésuites et des Augustins dans leurs collèges de Lille du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle.* Extrait des Annales de l'Est et du Nord. 1907. p. 5-7.

(5) « Quod scribitur actiones publicas a nostris exhiberi in spatio aliquo urbis satis sejuncto a Collegio, sane praeter decorum est ut eo nostri se conferrunt. Ideo aliud nihil dandum erit, nisi quod possint commode intra collegii septa representari ad ædificationem ». 22 juin 1610. Arch. prov. s. j. Lugd. Liber I^us^ rectoris collegii Mauriac, p. 175.

(6) A. Plion. *Histoire du Collège de Compiègne*, p. 184.

(7) Voir notre *Naissance de l'humanisme moderne*, t. 5, p. 186 sq, 198.

(8) Arch. rom. s. j. Gal. 58 f^os^ 685, 699, 745, 746...

(9) Arch. prov. s. j. Toulouse. Registre des Visites (1608).

(1694) l'échaffaud dressé, « le lieu élevé où l'on représente des tragédies, des comédies, des balets... ». Ce sont les frais de montage et de décoration de cette scène temporaire, dont les comptes municipaux ont conservé la mention.

Mais, même dans le Midi, le ciel de septembre ne tendait pas toujours un velum d'azur au-dessus des spectateurs, d'autre part la séance donnée au temps du Carnaval ne se prêtait jamais, nulle part, à une représentation de plein air. Il fallait un lieu couvert. Ce fut l'*aula*, à laquelle les Pères semblent avoir attaché grande importance. Elle figure dans nombre de plans de collèges et fait l'objet de plusieurs remarques dans les contrats et les correspondances.

Ses dénominations sont diverses : *aula declamationum* ou *Salle des déclamations* est la plus fréquente, mais on trouve aussi *Salle des actes* et très souvent *Salle des actions* ou *Salle pour les actions scolastiques*, quelquefois *Salle des jeux*.

De sens plus large que *déclamations*, qui désignent des exercices oratoires sur les lieux communs, qu'*actes* qui indiquent en terme d'école les thèses soutenues en public pour l'obtention d'un degré ou pour faire paraître la capacité d'un écolier, *action* implique en outre les discours publics prononcés par les régents à la rentrée des classes, et toute représentation de théâtre, au sens latin relevé par du Cange (Gloss. med. Lat. I. 62), souvent employé dans les papiers administratifs des Jésuites avec une épithète pour dissiper toute équivoque : *actions théâtrales* ou *theatricale*, on disait aussi l'*action* tout court.

La « Salle des actions » était tantôt bâtie au rez-de-chaussée donnant à la fois sur la rue et sur la cour des élèves, tantôt au premier étage, avec accès par un large escalier. Ce qui explique certains graves accidents, tel celui survenu au collège de Tulle, le 24 février 1634, dont Baluze nous a conservé le récit dans son livre de raison. La foule était accourue si nombreuse pour voir l'*Histoire de Joseph*, qu'une poutre se rompit par le milieu et qu'une partie de l'honorable assistance s'en fut choir dans la classe située en-dessous. « En y heust plus de deux cens de blessés peu ou prou : les aucuns ayant les jambes rompues, le reste blessés et le corps des autres tous brisés et rompus, mesme le recteur du collège y eust la cuisse rompue et prefaict tout le corps fracassé » (10). A Hesdin en 1629, un accident semblable avait fait des blessés et des morts (11).

Les dimensions des salles variaient suivant l'importance du collège, l'effectif de ses élèves, aussi les crédits. Grâce à l'échelle des plans, il serait facile de les rétablir pour beaucoup d'établissements. Bon nombre répondent au gabarit moyen de 80 pieds de long sur 24, soit à peu près 25 mètres sur 8, ainsi Rouen (1605), Dunkerque (1642), Châlons (12). Mais il y en avait de plus grandes à Avignon : 15 cannes sur 5; à Pont-à-Mousson, 100 pieds sur 40, celle-ci disposée en gradins (13). D'autres, au contraire étaient plus petites que de juste, celle de Carpentras en 1607, par exemple, au sujet de laquelle les Jésuites protestaient qu'elle « est trop petite de plus que de la moytié et n'est que de la grandeur de la réthorique des collèges qu'on a

(10) Cité par G. Clément Simon. *Histoire du Collège de Tulle*, p. 89.
(11) A. Poncelet. *Op. cit.*, p. 89.
(12) Arch. rom., s. j. Camp. 36, f° 8.
(13) M. Chossat. *Les Jésuites en Avignon*, p. 221. N. Abram. *Histoire de l'Université de Pont-à-Mousson*, p. 432.

receu de nouveau et les escholiers qui sont à présent, ne pouroient y entrer à l'oraison de la prochaine renovation » (14).

Nombre de ces salles avaient un caractère municipal et contribuaient au prestige de la cité. Le fait est illustré de façon piquante à Avignon. Lorsque le prix fait vint en délibéré en 1612, un des conseillers s'étant élevé contre la construction de cette « salle inutile », le Conseil protesta qu'il convenait à la ville pour son commerce d'avoir un beau collège. Même attitude à Rennes (15).

Parfois, par un retour des choses, la Salle des actions sert de chapelle provisoire jusqu'à l'achèvement de l'église du collège, ainsi à Tournon (1574-1672), à Rennes (1609-1624), à Rouen, à Caen, à Paris, à Chambéry, à Chalon. Comme il était difficile en ce cas de ne pas user du lieu pour les actions, on s'appliquait à concilier les exercices accoutumés avec le respect du lieu (16).

Plus souvent, la Salle des actions sert en même temps de salle de réunion pour les Congréganistes de la Sainte Vierge. La salle avait ainsi son emploi entre les représentations. Peut-être, la chose facilitait-elle le financement de sa construction. Le magnifique bâtiment, qui subsiste encore au lycée de Pau, partagé jadis entre le théâtre et la Congrégation des Messieurs, fut édifié en 1696 aux frais communs de la ville et de nobles congréganistes (17).

Lorsque la salle servait à la fois de théâtre et de salle de Congrégation, comme à Dunkerque, à Aire, à Saint-Omer, à Charleville, à Tulle, la scène était masquée de haut en bas par une cloison mobile, en avant de laquelle on plaquait un autel démontable (18). Les plans de salles portent parfois trace de ces dispositifs (19).

Ce double usage de la Salle des actes explique le caractère particulier de la décoration qui ornait certaines d'entre elles. La salle de Caen, par exemple, était revêtue d'évocations symboliques des titres de Marie, de portraits de saints dévots à la Vierge alternant avec des textes de l'Ecriture et des Pères, des devises. L'ensemble tendait à exalter l'Immaculée Conception de Marie (20). Pareille décoration peut surprendre dans une salle de spectacles, elle est tout à fait à sa place, dès lors que l'on songe que le lieu servait habituellement à la réunion de dévots à Marie. De même, le plafond de la salle d'exercices de Cahors, qui abritait aussi les assemblées de la Congrégation des nobles, était décoré avant 1650 de portraits des saintes femmes qui sont à travers la Bible les figures de Marie : Judith, Léa, Debora-Noémie, Anne, mère de Samuel, Abisag, Esther, Rebecca, Abigaïl, Rachel, Eve (21). Il y aurait lieu de dépouiller en ce sens les inventaires dressés à l'expulsion des Jésuites en 1763. Ils apporteraient, comme pour Cambrai, bien des précisions sur le caractère de la décoration et de l'ameublement des salles (22).

---

(14) Arch. mun. Carpentras. BB. 210, f° 30.

(15) M. Chossat, loc. cit. G. Durtelle de Saint-Sauveur. *Le Collège de Rennes*, p. 73 sq.

(16) Lettre du P. Général au P. Charlet, prov. de Paris, au sujet de l'usage de la Salle de Rennes, 1616. Arch. rom., s. j. Gal. 117, f° 5.

(17) Arch. rom., s. j. Aquit. 15, f° 449.

(18) L. Lemaire. *Les Jésuites à Dunkerque*, p. 48 sq. — G. de Hauteclocque. *Les représentations dramatiques dans les Collèges d'Artois*, p. 14-15.

(19) Arch. rom., s. j. Lugd. 33, f° 261. — B.N. Estampes, H d 4ᵈ, f° 156...

(20) Abbé Masselin. *Le Collège des Jésuites de Caen*, p. 15-18.

(21) B. Paumès. *Le Collège royal et les origines du Lycée de Cahors*.

(22) A. Durieux. *Le Collège de Cambrai*, p. 62-63.

Les Congréganistes réalisaient, d'ailleurs, la synthèse des usages de la salle en représentant eux-mêmes à l'occasion du Nouvel An ou des Quarante heures des sujets religieux (23).

Plus rarement, comme à Orléans, l'*aula declamationum*, la séance achevée, se métamorphosait, par un dispositif analogue, non pas en chapelle, mais en parloir (24).

Grande est l'importance des « Salles d'actions scolastiques » pour l'histoire du théâtre français. Dans nombre de villes, elles constituent jusqu'avant dans le XVIII[e] siècle, l'unique salle de fêtes de la cité, comme le répertoire des pièces qu'on y jouait était le principal divertissement des habitants. Il est donc intéressant d'en dresser une liste datée aussi complète et précise que possible. Nous proposons ici un premier état provisoire, établi d'après les plans de collèges de la collection Martellange et des documents d'archives publiques ou privées. Nous le présentons sous forme cartographique qui est à tout prendre le moyen le plus synthétique de grouper pareils renseignements (25).

Il serait prématuré d'en tirer commentaires ou comparaisons, avant que la collaboration, que nous souhaitons vivement, des érudits locaux n'ait comblé les nombreuses lacunes de notre travail. Du moins, peut-on, dès à présent, constater combien elle reflète le goût pour le théâtre, qui animait les Français de la première moitié du XVII[e] siècle. D'autre part, si l'on rapproche cette carte de celle de la France judiciaire de l'ancienne France, comment n'être pas frappé de leur étroite correspondance : les salles de spectacle scolaires sont, à peu d'exceptions près, sises en villes de Parlement ou de présidial. Leur public fut d'abord ces magistrats qui se plaisaient à se rendre en corps constitué aux actions en lesquelles leurs enfants se préparaient à la parole publique.

Ces salles posent une autre question, que nous n'avons pu résoudre, et sur laquelle d'autres pourront peut-être apporter des lumières. Etaient-elles exclusivement réservées à l'usage des collèges ? Les troupes de comédiens de passage n'ont-elles jamais donné leurs spectacles que dans des tripots (26) ou bien le Magistrat qui avait souvent fait les frais des salles de collège en sollicita-t-il parfois l'usage à leur profit ? N'avons-nous pas un bail de location de la salle du collège à l'occasion du séjour de la Cour à Compiègne (1753) ? (27) Est-ce là une exception consentie à la Cour ou bien les archives locales peuvent-elles apporter d'autres exemples ? Aux savants de province de le dire et par là d'achever de mesurer la portée sociale des « Salles d'actions scolastiques », qui contribuèrent naguère au renom des collèges et des cités.

François DE DAINVILLE, s. j.

---

(23) Arch. rom., s. j. Tolos. 17, f° 42. — Congr. 53, f° 169; 85, f° 184.
(24) B.N. Estampes H d 4[d], f° 121 sq.
(25) Outre les références précédemment indiquées, cette carte rapporte : B.N. Estampes. H d 4[a], f[os] 97, 118, 125, 130, 131, 231; H d 4[b], f[os] 124, 149, 202; H d 4[c] 15, 20, 23, 103, 104, 162, 176, 236, 243; H d 4[b], f[os] 2, 21, 116, 121, 127, 131 sq., 138, 149, 152, 156, 161, 181, 196, 213, 215, 223, 229, 251, 257.
Arch. rom., s. j. Aquit. 15, f[os] 337, 449, 484; Camp 1, f° 266; Franc. 32, f° 552; Gal. 58, f° 745. Lugd. 33, f° 261; Tolos. 19, f° 205; 20, f° 225. — Fondo Gesunitico, 1368, 10, 9. Litterae annuae, 1603, p. 248.
(26) Les Jésuites eux-mêmes ont, à l'occasion, transformé un tripot en salle de déclamation et de congrégation, vg. à Langres. B.N. Estampes H d 4[d], f° 161.
(27) A PLION. *Op. cit.*, p. 116.

Tableau de Frans FRANKEN

CÉLÉBRATION PAR PERSONNAGES

DE LA CANONISATION

D'IGNACE DE LOYOLA ET DE FRANÇOIS XAVIER

(ANVERS, *Juillet 1622*)

Il nous a été donné d'examiner et d'admirer, dans les collections de la Galerie Léger, 99, rue Royale, à Bruxelles, une toile ancienne qui présente un très vif intérêt au point de vue de l'iconographie historique du théâtre.

Il s'agit d'une œuvre du peintre anversois Frans Francken II, dit Le Jeune (1581-1642), contemporain de Rubens. Le sujet traité a sa source dans les festivités et solennités organisées par les Jésuites d'Anvers à l'occasion de la canonisation de leur fondateur Ignace de Loyola et de leur grand missionnaire François-Xavier, apôtre du Japon.

Ces fêtes atteignirent leur point culminant le 24 juillet 1622. En douze endroits de la ville, des tableaux vivants à personnages multiples furent organisés.

La peinture de Francken représente celui qui dut, à l'époque, être considéré comme le « clou » de la série. D'après la position qu'oc-

cupe, sur la toile, la tour de la cathédrale d'Anvers, il s'agirait vraisemblablement du tableau vivant qui fut monté sur la Place Verte, au cœur même de la métropole.

Passons à la description de l'œuvre en question.

Au centre s'élève une vaste estrade dont l'ordonnance générale prouve de curieuses survivances des méthodes employées au Moyen-Âge pour la représentation des mystères.

La partie supérieure, le « ciel », est composée de personnages figurant Dieu le Père entouré de la Vierge et de Jésus, avec une cour d'anges et de saints.

La partie médiane du « podium » est occupée, au centre, par un trône surmonté d'un dais, trône sur lequel est assis un jeune homme portant des attributs royaux. Une rangée de seigneurs lui assure, tant à sa droite qu'à sa gauche, une garde d'honneur. Sous le trône, quatre pages, deux par deux, tiennent les uns une épée et un sceptre, les autres un blason aux armes de Philippe IV, roi d'Espagne alors régnant sur les Pays-Bas (1).

Tout cet ensemble est manifestement inanimé. C'est le tableau vivant dans toute la force du terme.

Il n'en est pas de même pour la partie inférieure de l'estrade sur laquelle se déroulent des scènes animées dont le caractère profane fait contraste avec la signification religieuse de la scène supérieure. On y voit un âne jouant de la vielle (curieuse similitude avec la célèbre sculpture burlesque de Notre-Dame de Chartres, ce qui prouve la persistance des thèmes médiévaux) et faisant évoluer sur les planches, au son de son instrument, un fou, des hiboux et des poules.

Enfin, au centre, soit qu'il s'agisse d'une reconstitution en plâtre ou d'une représentation en trompe-l'œil, en toile peinte, on peut voir le combat d'un éléphant avec un rhinocéros. Ce « numéro » d'exotisme assez surprenant en l'occurence aurait sa source dans les relations commerciales du port d'Anvers avec les pays africains et orientaux.

Sur le pavé de la place, tout contre les tréteaux, s'empresse le menu peuple, les bourgeois, les artisans, les enfants et quelques nobles. Dans cette foule on ne découvre aucune silhouette féminine.

A l'extrême gauche se dresse l'estrade des notabilités invitées. Aux fenêtres et sur le toit des maisons à pignons flamands, se pressent de nombreux spectateurs. A la pointe gauche du podium, un peloton de gardes s'apprête à tirer une salve d'honneur. A la pointe droite sont groupés les musiciens. Plus bas, à leur hauteur, un marchand de programmes vend sa marchandise empilée dans un panier en osier.

Il nous faut encore attirer l'attention sur un détail : à droite, sur le même plan que le « ciel », l'on peut voir, dans un décor rocheux, un religieux priant devant une image de la Vierge (saint Ignace à Manrèse ?)

La jeunesse bien apparente des acteurs prouve que les protagonistes de cette représentation appartenaient à la gent écolière fréquentant le collège que les Jésuites dirigeaient à Anvers.

Maurice DEFLANDRE.

(1) Il avait alors 18 ans. C'est lui, sans doute, que l'on voit au centre.

ATHALIA

En complément à l'étude publiée par M. Raymond Lebègue dans notre numéro IV, 1949, voici le compte rendu de la représentation d'*Athalia*, donnée le lundi 19 août 1658, tel que le rédigea Loret dans sa *Lettre Trente-Troisième*, datée du samedi 24 août.

« Au Collège de Saint-Ignace (1)
Où dans une assez bonne place
Je me mis et me cantonnay,
Pour quinze sols, que je donnay,
Fut, avec appareil extrême,
Reprézenté certain Poême,
Environ cinq jours il y a,
Portant pour titre, *Athalia,*
Reyne, autrefois, de la Judée,
Qui pour n'être dépossédée
De la suprême autorité.
Fit mourir, avec cruauté,
Par une trâme déloyale
Tous ceux de la Maizon Royale,
Un excepté, tout seulement,
Que l'on sauva, subtilement,
L'élevant comme une Pucelle,
Et qui, malgré cette Cruelle,
Après pluzieurs dangers scabreux,
Fut couronné Roy des Hébreux,
Sçavoir Joas, Prince très-sage,
Qui fit, fort bien, son Personnage (2).

Pour la Princesse Jozaba,
Son esprit, point ne succomba;
Au contraire il aquit la gloire
D'avoir une heureuse mémoire
Et si bien son Rolet joüa
Que tout le monde l'en loüa.
Touchant la jeune Mariane (3),
Cypris, Pallas et Diane,
N'ûrent jamais, au gré de tous,
Des traits si jolis, ny si doux;
A n'en point mentir, l'Assistance
Admira son aimable enfance,
Qui charmoit et réjoüyssoit
Chaque fois qu'elle paroissoit.
Tous les autres qui récitèrent,
Passablement, s'en aquitèrent,
Et chacun si bien s'apliqua,
Que pas un d'i-ceux ne manqua.
Bien loin d'exercer la Critique
Contre cette Pièce Tragique,
J'en oüys qui loüoient sans fin
Son intrigue et son beau latin.
La construction Téatrale
Etant magnifique et Royale,
On y dansa quatre Balets
Moitié graves, moitié folets,
Chacun ayant pluzieurs entrées
Dont pluzieurs furent admirées;
Et, vray comme Rimeur je suis,
La Vérité sortant d'un puis,
Par ses pas et ses piroüetes
Ravit et Prudes et Coquetes.

---

(1) On lit dans la marge : *Autrement Collège de Clermont.*

(2) En marge : *Nicolas de Villiers du Pontel.*

(3) En marge : *François du Fresne.* (Ne serait-ce pas, nous suggère un Molieriste, un fils de Charles Dufresne, l'ancien chef de la troupe du duc d'Epernon, rentré à Paris avec Molière ? Nous communiquons sous toute réserve cette hypothèse

THÉATRE SCOLAIRE EN ARLES

Un dossier de la Bibliothèque d'Arles (Ms 425 f° 28) sur le collège de celle ville apporte quelques précisions sur le théâtre scolaire à la fin du XVI[e] siècle :

« Le 17 novembre 1595... le conseil a ordonné que l'eschaffault demandé par M. Verdier, régent principal du collège, pour jouer certaines tragédies que les escolliers ont délibéré faire, y sera faict aus dépens de cette communauté et à ces fins sera dressé mandement à ce que montera... »

Du 25 février 1600 « ...la despence du chaffault faict pour faire représenter l'histoire de Jonas, que M. Verdier principal régent du collège a faict montant cinq escus, admise... ».

Le même dossier, Ms 425, *in fine*, contient le « projet œconomique » pour la construction d'une salle de spectacle à Arles (nov. 1786) suivi d'un « prospectus patriotique pour se procurer un fond de 54.000 livres nécessaire pour la construction d'un nouveau théâtre » (Janv. 1787). On prévoyait la création d'une loterie de 200 actions à 72 livres le billet.

F. de D.

LE THÉATRE AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

Quand on se souvient du rôle joué par le théâtre de collège dans la formation de notre tragédie classique, on suit avec émotion l'activité des élèves des lycées qui, après les étudiants, se groupent pour monter des œuvres marquantes de notre littérature ou d'une littérature étrangère qu'aucun directeur de théâtre n'oserait actuellement donner. On connaît *Les Mascarilles* dont Jean Castel est l'animateur à Condorcet. Voici que depuis quelques années, sous l'impulsion de Jean Lescale, le Lycée Louis-le-Grand s'attaque à son tour à d'audacieuses résurrections. Nous avons ainsi assisté à une résurrection du *Don Carlos* de Schiller, joué avec autant de flamme que d'intelligence. Un souci de hiératisme, qui condense l'émotion sans la briser, caractérise la mise en scène de Lucien Durand, qui joue avec beaucoup de retenue et de passion froide, cependant que Gérard Granel s'abandonne sans fausse pudeur à la fougue de sa jeunesse. Le théâtre scolaire ainsi compris est une étude vivante des textes en même temps qu'un retour aux sources mêmes de la communion dramatique.

G. J.

LE THÉATRE EN SORBONNE

D'après les textes de Gréban et ceux de Jean Michel, M. Gustave Cohen a composé pour le groupe estudiantin des THÉOPHILIENS une Passion *qui fut donnée pour la première fois au Cirque-Théâtre de Rouen, le 30 Mars dernier (Mise en scène de René Clermont, costumes de Bel Bourbonnais). Voici ce qu'écrit M. Gustave Cohen à ce propos :*

« Je n'ai point voulu infliger au jeune metteur en scène formé à notre école le cadre rigide d'une reconstitution strictement historique... Entre beaucoup de libertés, je crois à celle des chefs-d'œuvre et à la possibilité, pour chaque époque, de leur imposer son empreinte. Ici il y a un compromis (mais *les Actes des Apôtres* en ont connu de pareils) entre les principes de la mise en scène simultanée et des décors juxtaposés du théâtre médiéval et la mise en scène successive d'aujourd'hui. Imitant les *fatistes* de jadis dans l'exploitation de l'œuvre de leurs prédécesseurs, je ne sais plus toujours ce qui est d'eux et ce qui est de moi. »

NOTES ET DOCUMENTS
EN MARGE DE NOS ÉMISSIONS
" PRESTIGES DU THÉATRE "

MOLIÈRE

Les émissions hebdomadaires de la Société nous valent un abondant courrier et nous avons la joie de constater qu'elles atteignirent leur but en suscitant l'émulation des chercheurs concernant « les points obscurs » de la vie de Molière et des troupes de campagne au XVII^e^ siècle. Nombre de nos auditeurs sont devenus membres de notre Société et collaborent régulièrement à ses travaux.

Sous cette rubrique, on trouvera soit quelques communications qui nous ont paru intéressantes, soit quelques notes annexes à tel ou tel point évoqué au cours de ces émissions.

Antoine de Ratabon
et la démolition du Théâtre du Petit-Bourbon

(Lundi 11 octobre 1660)

Nous savons par Jal qui, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* lui consacre deux colonnes, qu'en juillet 1645, A. de Ratabon, était déjà conseiller du Roi, Intendant des bâtiments de France et secrétaire de M. de Noyers, chez qui il demeurait, rue Neuve-Saint-Roch. Epoux de Marie Sangui, il eut une fille baptisée le 28 octobre 1653 à l'église Saint-Eustache. Le ménage demeurait alors rue des Fossés-Montmartre. A cette date Ratabon aurait songé à mettre sous sa direction l'Académie de Peinture et de Sculpture, ce qui l'aurait brouillé avec le peintre Le Brun. (D'après le *Dictionnaire Hist. de Paris,* 1779, I, p. 186-209). — Le **25 mai 1657,** on le voit occupé à négocier l'achat de l'hôtel de Longueville « que l'on doit prendre pour les bâtiments du Louvre » (*Arch. Aff. Etrang.,* 274, f° 26, V°). — Le **8 août 1659,** Mazarin écrit, de Saint-Jean-de-Luz, à l'abbé Buti : « *Il serait bon que le Sieur Vigarani* [Intendant des machines et plaisirs du Roi] *conférât avec le Sieur Ratabon en votre présence sur le projet qu'il a fait de faire un théâtre en bois à l'endroit que vous me marquez, avec l'intention d'en faire un de*

pierre à l'entour dans quelques temps, afin que la chose soit solide et demeure toujours. » (B.N. *Ms fr. Mélanges Colbert*). — Le **11 août 1659,** Mazarin approuve les raisons par lesquelles « *on juge à propos de faire la grande salle pour les comédiens dans la place du palais des Tuileries qui est entre le logement de M. le Comte d'Harcourt et la maison de M. Le Tellier* [l'intendant des finances]. *Il faut seulement prendre garde que ce bâtiment, qui doit être une pièce à demeure, ne gâte en rien le dessein du Louvre et y travailler en demeure, ne gâte en rien le dessein du Louvre et y travailler en diligence* »; Mazarin écrit à Colbert de fournir les fonds nécessaires (*Aff. Etrang.*, 280, f° 59, V°). — Le **29 septembre 1659,** Mazarin félicite M. de Ratabon « *pour le zèle avec lequel il exécute les travaux que le Roi a prescrits pour le Louvre* ». Il approuve ce qu'il propose pour la démolition du Petit-Bourbon, dès qu'il sera maître de l'Hôtel de Longueville (dont l'achat décidé en 1657 ne fut effectif qu'en 1665) (B.N. *Ms. fr. Mélanges Colbert*, 520, f° 294. Voir aussi lettres des 8 et 20 octobre concernant la démolition de plusieurs hôtels de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. *Arch. Aff. Etrang.*, 281, f° 141 et 229, et *Mélanges Colbert*, 520, f° 298). — Le **16 novembre 1659,** nouvelles félicitations de Mazarin à Ratabon pour son zèle. Le Cardinal lui fait connaître ls sentiments de Vigarani sur le théâtre que l'on doit construire [aux Tuileries]. On pourra consacrer en 1660 quatre ou cinq cent mille livres aux bâtiments du Louvre. Préparer tout ce qui est nécessaire dans ce but. Le même jour, Mazarin écrit à Colbert afin qu'il informe Ratabon d'avoir à se conformer ponctuellement aux instructions de Vigarani pour la construction du dit théâtre « *quelque chose que les autres architectes puissent alléguer* » (*Aff. Etrang.*, 281, f° 442 et 449).

En 1660, nous trouvons Ratabon occupé aux travaux de réparation et d'embellissement de la résidence royale de Saint-Germain. — En 1664, il vend à Colbert sa charge de Surintendant et Ordonnateur Général des Bâtiments du Roi, Arts et Manufactures de France (Cf. Introduction aux comptes des Bâtiments du Roi, publiés par Guiffrey). — A. de Ratabon mourut à Paris et fut inhumé le 13 mars 1670 en l'Eglise des Pères Jacobins de la rue Saint-Honoré (Acte retrouvé et publié par Jal). — Au 15 avril 1679, les Comptes des Bâtiments du Roi font état de remboursements « *à la veuve et enfants du Surintendant* », de sommes importantes (près de 30.000 livres) avancées à divers fournisseurs par Ratabon, l'année de sa mort.

De ces quelques indications offertes aux Moliéristes qui seraient soucieux d'étudier de plus près la démolition du Petit-Bourbon et les responsabilités prises par Ratabon, on peut déjà, me semble-t-il, déduire que :

1° La démolition du Petit-Bourbon était de longue date prévue dans les plans approuvés par Colbert pour la construction de la façade du Louvre devant Saint-Germain-l'Auxerrois et que nul ne pouvait l'ignorer; Loret en fait état dès le 5 juillet 1659. (... « *C'est à présent tout de bon — Que le sage Sieur Ratabon — Comme ayant la surintendance — Des bâtiments royaux de France — Va de bon cœur s'employer là.* ») Ratabon ne fait qu'exécuter les ordres précis de Mazarin.

2° Vigarani, arrivé depuis peu de Modène, et fort bien en cours auprès du Cardinal son compatriote, avait évidemment hâte de faire

ses preuves et de surpasser son prédécesseur Torelli en édifiant la *Salle des Machines des Tuileries*. Sur l'histoire de la construction de cette salle confiée aux soins de Ratabon et de Torelli, voir l'ouvrage de l'abbé de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668, p. 311 et suivantes. C'est pour l'inauguration de cette salle que sera créée *Psyché*, en janvier 1671.

L. Ch.

Le personnage du Docteur

A la suite d'une émission au cours de laquelle nous avions, après Gustave Lanson (1), rappelé ce que le génie de Molière doit à la connaissance et à la pratique de la Farce, un de nos auditeurs, A. Gill, Professeur à l'Université d'Oxford, nous remet en mémoire l'étude, tout à fait conforme à nos conclusions, qu'il a publiée dans *French Studies* (II, 2, avril 1948), *The Doctor in the Farce and Molière*. En voici une courte analyse :

I. — *La Jalousie du barbouillé* et le *Médecin Volant* sont-ils de Molière ? Molière a-t-il fait des emprunts à la *Jalousie* ou l'auteur de cette farce, au contraire, a-t-il fait des emprunts à Molière ?

II. — Rapprochement entre la scène de Métaphraste du *Dépit Amoureux* et les scènes du Docteur de la *Jalousie*. Etude comparée de la structure de ces scènes et variantes dans l'emploi du mécanisme comique traditionnel. Alliance de deux personnages distincts de la comédie italienne, *Il dottore* et *Il pedante*.

III. — Comparaison entre les scènes de la *Jalousie* et la scène de Pancrace du *Mariage Forcé :* « Si la scène du *Mariage Forcé* est un remaniement des scènes de la *Jalousie*, cette ressemblance s'explique. Mais qu'un imitateur ou un faussaire de cabinet ait pu faire de la merveilleuse scène du *Mariage Forcé* — tout en conservant la structure essentielle — deux scènes plus primitives (celles de la *Jalousie*) cela est invraisemblable ».

IV. — Les sources : selon A. Gill, la principale serait *Gli ingiustisdegni* de Bernardo Pino. (Venise, 1559). — Voir aussi le *Prologue du Silence*, dans *Les Œuvres de Bruscambille* (Lyon 1634, p. 129) et *Bonjour et bon an...* dans les *Œuvres complètes de Tabarin* (Paris 1656, pp. 300-8).

V. — Hommage à Gustave Lanson (op. cit.) et conclusion : « *Pour comprendre ce que l'auteur Molière doit à l'acteur, au farceur Molière, voir un même mécanisme et un même personnage traditionnel* (le docteur) *conserver sa forme à travers des changements de caractère, successifs, pour se retrouver même dans la grande comédie de Molière* ». A. Gill fait un judicieux rapprochement entre « le mouvement » des entrées d'Alceste, de Métaphraste et de Pancrace.

(1) Gustave Lanson, **Molière et la Farce**, *Revue de Paris*, 1er mai 1901.

NOTES SUR LA VIE FINANCIÈRE DES THÉATRES AU XVII[e] SIÈCLE

Le théâtre est un plaisir coûteux. Le public se plaint du prix élevé des places : ne faut-il pas mettre 500 à 600 francs pour un fauteuil d'orchestre ? et rares sont les théâtres auxquels on peut accéder, fût-ce au poulailler, pour moins de 100 francs : « Où est le bon temps d'autrefois, où, pour dix sous, on allait applaudir Sarah-Bernhardt ou Mounet-Sully ? » Bien sûr ! Mais l'augmentation actuelle, pour sensible qu'elle soit, est loin de correspondre à celle du prix de la vie; le fauteuil d'orchestre ne dépasse pas le cofficient 10 par rapport à l'avant-guerre, et l'on peut toujours aller à l'amphithéâtre du Français pour le prix vraiment démocratique de 30 francs, ce qui le rend accessible à presque toutes les bourses.

Se rend-on compte d'ailleurs, lorsqu'on déplore ainsi la cherté des plaisirs du théâtre, que, jadis, le prix des places était bien supérieur, toutes proportions gardées, à celui que nous incriminons ?

Tout au long du XVII[e] siècle, le tarif des théâtres de comédie de Paris et, notamment, du théâtre de Molière et de la Comédie-Française qui lui succéda, s'établissait ainsi :

Parterre	15 sols;
3[es] loges	1 livre;
2[es] loges	1 l. 10 s.;
Amphithéâtre	3 livres;
1[res] loges	5 l. 10 s. (ramené bientôt à 3 l.);
Théâtre (places sur scène)	6 livres (ramené à 5 l. 10 s.).

Ces prix, notons-le, étaient doublés lorsque la représentation se donnait « à l'extraordinaire » et, notamment, aux premières représentations.

Le Théâtre du Marais (qui disparut en 1673) augmentait ses prix les jours de « pièces à machines » :

« Ceux qui donnent dans la machine
Pourront aussi, je l'imagine,
Trouver leur compte au Marais,
Il est vrai, c'est à plus grands frais... »

(Robinet, lettre en vers du 6 mars 1666.)

A l'Opéra, le tarif était le double de celui de la Comédie.

Or, pour se représenter à quoi correspondaient ces prix, il faut s'efforcer de comparer la valeur de la livre à son pouvoir d'achat.

La livre, divisée en 20 sols, équivalait à 4 francs or, soit approximativement 20 francs Poincaré, 24 francs de 1939 et, au coefficient 20, 480 francs de notre monnaie actuelle.

Il est toujours hasardeux d'établir ainsi des équivalences, qui peuvent singulièrement varier selon que l'on considère le prix moyen du blé, celui des services publics, etc., sujets à de nombreuses fluctuations.

Un des critères les approchant semble pourtant le salaire moyen de l'ouvrier, « qualifié » et « non qualifié ». Or, à l'époque qui nous occupe, un charpentier gagne 2 livres par jour et un « ouvrier ordinaire », 1 livre.

Comme l'écrit La Grange dans son *Registre* à la date du 16 mars 1682, la livre quotidienne représentait donc ce que nous nommons aujourd'hui le « minimum vital », qui ressortissait ainsi, selon notre estimation, à 12.000 francs par mois. Pour une livre, d'autre part, une ménagère pouvait acheter un poulet moyen; pour 5 sous (120 francs), on pouvait faire un dîner dans une petite auberge. Le pouvoir d'achat de la livre à cette époque semble donc bien correspondre à peu près à celui des 480 francs qu'elle représente.

Traduisons à présent le tableau ci-dessus en monnaie 1950 :

Parterre	360 frs;
3es loges	480 frs;
2es loges	720 frs;
Amphithéâtre	1.340 frs;
1res loges	2.640 frs (puis 1.340);
Théâtre	2.880 frs (puis 2.640).

Nous voilà loin des prix actuels, soi-disant prohibitifs ! Quel théâtre oserait, pour ses représentations courantes, afficher un pareil tarif à son bureau de location ? Et notez bien que les places les moins onéreuses, le parterre, étaient des places debout, et combien inconfortables !

Il est donc évident que le théâtre était infiniment plus cher au XVIIe siècle que de nos jours.

Il serait intéressant de rechercher sur ces bases quelles furent, en monnaie actuelle, les recettes du théâtre de Molière, ce que nous permet le Registre de La Grange, si net et ordonné.

Pour sa première année d'exploitation régulière à Paris, au Théâtre du Petit-Bourbon, du 28 avril 1659 au 12 mars 1660, nous noterons que les résultats financiers, d'abord assez médiocres (les recettes évoluaient autour de 165 livres, soit 80.000 francs environ), se relevèrent singulièrement dès la première représentation des *Précieuses ridicules* qui, le 18 novembre 1659, fit 533 livres (la seconde, « à l'extraordinaire », fit 1.400 livres) : le succès était enfin venu, et les recettes s'équilibrèrent dès lors à une moyenne de 475 livres (228.000 francs). Le résultat de l'exercice financier fut finalement satisfaisant, et le bénéfice assez considérable pour que chacun des douze comédiens associés touchât une part de 2.995 l. 10 s., soit 1.438.000 francs : dans ce chiffre entre d'ailleurs le produit des « visites » à la Cour ou chez des particuliers, « cachets » supplémentaires partagés également entre les sociétaires. Il faut, cependant, noter que les comédiens avaient à leur charge leurs costumes de théâtre qui coûtaient fort cher, et que l'achat et l'entretien de leur garde-robe diminuaient fortement leur gain :

« Ne leur coûte-t-il pas à faire des voyages,
A nos Comédiens, à faire des habits,
A blanchir des collets, à payer leurs rubis ?... »

(Dorimon, *Les Amours de Trapolin*, sc. III, 1661.)

Cette année théâtrale, au demeurant, fut une des moins profitables pour les sociétaires et, dès l'année suivante, chacun d'eux touchait une part de plus de 2 millions de notre monnaie. Pour les treize années du théâtre de Molière, de 1659 à 1673, la moyenne des parts ressort à 3.680 livres, soit 1.766.000 francs.

La plus forte recette du théâtre de Molière avait été, de loin, celle de la première de la reprise tant attendue de *Tartuffe* le mardi 5 février 1669 : 2.860 livres, soit plus de 1.370.000 francs. Quant à la plus faible, c'avait été celle de *Zénobie,* de Magnon, le 19 décembre 1659 : « un Four », c'est-à-dire que, faute de public, on n'avait même pas allumé les chandelles, et que la salle était restée noire comme un four. Mais, si ce fait est presque unique dans les annales de la troupe (on le retrouve pourtant le 2 septembre 1664 pour *Sertorius* de P. Corneille), les recettes avaient été parfois désastreuses, telle la recette de cette représentation de la *Rodogune* de P. Corneille qui, le 3 juillet 1659, avait été de 42 livres (un peu plus de 20.000 francs), ce qui, étant donné les frais « ordinaires » qui se montaient alors à 42 l. 15 s. par jour, ne permit aucune répartition aux sociétaires.

Il est curieux à ce propos d'observer que la répartition des bénéfices se faisait au jour le jour, après déduction des frais ordinaires et, le cas échéant, des frais « extraordinaires » (décorations nouvelles, entretien de la salle, réparations, etc.) et naturellement des droits d'auteur et du droit des pauvres, à la charge du théâtre, sans tarif précis (La Grange note, le 28 mars 1661, qu'il a versé au curé de la paroisse 100 livres pour les pauvres, soit près de 50.000 francs), jusqu'en 1699, date à laquelle ce droit des pauvres fut mis à la charge du spectateur qui devait payer un sixième en sus du prix du billet.

Telles sont les conditions matérielles de la vie du théâtre de Molière. On nous pardonnera l'aridité de ces chiffres : c'est par leur exposé que l'on peut, en effet, restituer la vie au théâtre du passé, et le débarrasser de ces bandelettes pédantesques qui en font trop souvent une momie sans âme.

Pierre MÉLÈSE.

CORNEILLE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Sébastien ayant, au cours de l'émission du 25 décembre 1949, (*Molière à Rouen*) attiré l'attention sur les résonnances shakespeariennes qu'il croit percevoir dans les tragi-comédies de Corneille, cette impression toute personnelle nous a valu de M. Raymond Lebègue les précisions suivantes :

Corneille connaissait-il le théâtre anglais ?

Dans son savant ouvrage, *la Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle,* notre cher et regretté Georges Ascoli posait

la question. Il avait raison; car, quand on remarque d'une part la prospérité du théâtre londonien sous les règnes d'Elisabeth et de Jacques I[er], d'autre part, le développement en France, à la même époque, d'un théâtre irrégulier et « baroque », on se refuse à croire que des rapports n'aient pas existé entre ces deux théâtres.

En fait, des acteurs anglais sont venus à cette époque en France, et des hommes de lettres français sont allés en Angleterre. Mais il n'existe aucun témoignage de l'intérêt que les Français auraient pris soit chez eux, soit à Londres, à des représentations de pièces anglaises. Les passages de comédiens anglais semblent avoir été assez rares : on en signale en Normandie en janvier 1598 (le Parlement de Rouen fulmine une interdiction contre une troupe anglaise qui jouait dans un « langage inintelligible »), à Paris, en 1598, 1603 et 1604, à Fontainebleau devant le dauphin en septembre 1604; rien de plus. Fouquet paraît être le premier amateur français qui ait fait entrer dans sa bibliothèque des éditions de pièces anglaises. Quant aux voyageurs français, pendant longtemps ils se sont abstenus de formuler une opinion sur le théâtre d'outre-Manche. Le premier jugement connu est celui de Saint-Amant, mais le long développement qu'il a consacré en 1643 aux acteurs anglais est, d'un bout à l'autre, un féroce dénigrement (éd. elz., II, p. 461-465) !

Montchrestien avait publié ses tragédies quand il a traversé la Manche et, quoi qu'en dise M. Kléber-Haedens, il est impossible d'y déceler la moindre influence du théâtre anglais. Théophile, Schelandre et Tristan qui, eux aussi, ont voyagé en Angleterre, doivent-ils quelque chose à ce théâtre ? Le fait le plus sûr, c'est que Puget de la Serre fit jouer, peu de temps après son séjour en Angleterre (1639), une tragédie en prose, *Thomas Morus*, où l'exhibition de têtes sur des bassins rappelle les horreurs matérielles du théâtre anglais, — et de notre théâtre baroque.

D'autre part, il existe quelques ressemblances assez précises entre des pièces anglaises et celles d'auteurs français qui n'ont jamais mis les pieds en Grande-Bretagne. Dans la *Mort d'Achille* de Hardy (1625), une scène présente la même situation que celle qui termine *Henry V* de Shakespeare; M. Lancaster, qui signale cette curieuse similitude, se demande si Hardy n'aurait pas assisté à une représentation de cette pièce par une troupe anglaise. Toutefois, il est impossible que des comédiens étrangers aient choisi, pour la jouer chez nous, une pièce où les Français subissaient la défaite la plus cuisante. Massinger et Rotrou étant des poètes baroques, il n'est pas étonnant que chacun d'eux ait cherché dans les supplices des premiers chrétiens matière à des descriptions réalistes : comparez aux tirades de Théophile et de Dorothée dans la *Vierge Martyre* les vers 496-8, 742-4 et 1017-19 du *Véritable Saint Genest*. Le thème est identique, mais cela ne prouve nullement une influence de Massinger sur Rotrou.

Ces remarques préliminaires justifient l'embarras que nous avons éprouvé en lisant dans *Vittoria Corombona* de J. Webster la tirade d'un magicien qui se moque des singeries et manigances de ses confrères et qui, ensuite, fait assister Bracciano à une pantomime magique :

> *... Some there are,*
> *Which by sophistic tricks, aspire that name*
> *Which I would gladly lose, of necromancer;*
> *As some that use to juggle upon cards,*
> *Seeming to conjure, when indeed they cheat;*

Others that raise up their confederate spirits
'Bout wind-mills, and endanger their own necks
For making of a squib; and some there are
Will keep a curtal to shew jnggling tricks,
And give out' tis a spirit; besides these,
Such a whole ream of almanack-makers figure-flingers,
Fellows, indeed, that only live by stealth,
Since they do merely lie about stol'n goods,
They'd make men think the devil were fast and loose,
With speaking fustian Latin. Pray, sit down;
Put on this night-cap, sir, 'tis charm'd; and now
I'll shew you, by my strong commanding art,
The circumstance that breaks your duchess'heart. (1)

Comment ne pas se rappeler le seul magicien que Corneille ait mis à la scène, l'Alcandre de l'*Illusion comique* ? Lui aussi, il dénigre les autres magiciens, il fait tirer un rideau (Massinger écrit : *a curtain*), il fait jouer par des « spectres » la vie de Clindor et de ses proches.

C'est la seule ressemblance qui existe entre le drame lugubre de Webster et la « comédie » de Corneille. Celui-ci a-t-il connu, soit par l'imprimé, soit par une représentation, *Vittoria Corombona* ? Rouen était en relations étroites avec l'Angleterre, mais rien ne permet d'affirmer que Corneille possédât les rudiments de l'anglais. Existe-t-il pour ces deux textes une source commune ? Ou faut-il ne voir dans cette communauté de thèmes qu'une coïncidence ? Pour Corneille comme pour ses émules, le problème de la connaissance du théâtre anglais reste posé, sans qu'on puisse le résoudre catégoriquement par un *oui* ou un *non*.

R. Lebègue.

(1) Il est des hommes qui, au moyen d'artifices captieux, aspirent à cette réputation de nécromancien que je voudrais n'avoir pas. Il y en a qui font des jongleries au moyen des cartes; ils semblent faire des conjurations, lorsqu'en vérité ils dupent les imbéciles. D'autres suspendent leurs esprits confédérés aux ailes des moulins à vent et risquent leur cou pour faire une bouffonnerie. D'autres instruisent un cheval courte queue à faire des tours de passe-passe, et donnent à croire que c'est un esprit. Outre ces gens-là, vous avez tout un essaim de faiseurs d'almanachs, de prétendus astrologues; des compagnons qui ne vivent que de friponneries. à propos surtout d'objets perdus, et veulent, en parlant un mauvais latin, faire croire qu'ils tiennent le diable à leur service. Asseyez-vous, je prie; mettez ce bonnet, il est charmé; et maintenant je vais vous montrer, par la force de mon art, la scène où le cœur de votre duchesse est brisé (*traduction Duval*).

LE PARADOXE

SUR LE COMÉDIEN

Le samedi 4 mars 1950, la Société d'Histoire du Théâtre avait organisé à la Sorbonne une des réunions périodiques qui font depuis deux ans partie de son activité régulière. Cette réunion avait pour objet un débat public concernant Le Paradoxe sur le Comédien, *de Diderot, à l'occasion d'une réédition de cet ouvrage célèbre par les soins de M. Marc Blanquet* (1).

Présidé par M. Léon Chancerel, ce débat fut introduit par un exposé de M. Jean Nepveu-Degas, qui avait été invité à rappeler très objectivement les conditions historiques qui ont entouré la composition du Paradoxe, *les propositions essentielles qui y sont incluses, et quelques-uns des témoignages qu'il a suscités. Nous présentons ici quelques larges extraits de cet exposé qui fut suivi d'une très libre discussion, dont M. Léon Chancerel devait tirer les conclusions après que furent intervenus en particulier : MM. Gustave Cohen, Frantz Calot, conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, Guillot de Saix, André Villiers, Petrov (au nom des disciples de Stanislavski) et Michel Kouvachévitch, qui apporta une indication intéressante sur l'existence d'un manuscrit du* Paradoxe *conservé à Moscou.*

La publication, en 1830, quarante-six ans après la mort de Diderot qui l'avait composé au cours des dix dernières années de sa vie, du *Paradoxe sur le Comédien,* a ouvert un débat qui n'est pas épuisé.

Que ce soit à l'occasion d'éditions successives, ou dans les études d'histoire littéraire ayant Diderot pour objet, dans les mémoires d'acteurs et les monographies à travers lesquelles ceux-ci se sont efforcés de pénétrer le mécanisme de leur art, dans les traités que philosophes, critiques, historiens du théâtre, auteur, metteurs en scène ont consacrés à ce sujet, toujours le *Paradoxe* est évoqué : tantôt pour le réfuter, tantôt pour lui apporter quelque confirmation, quelques développements, quelque approfondissement, tantôt même pour s'en détacher, en récuser le cadre jugé trop strict et trop rigide.

A plusieurs reprises enfin des consultations ont été organisées auprès d'une génération d'interprètes. La plus récente a été due à l'initiative de Marc Blanquet, qui a consigné tout dernièrement,

(1) Editions Nord-Sud, voir *Revue d'Histoire du Théâtre,* n° 1, 1950, bibliographie, n° 280.

dans le corps d'une réédition du *Paradoxe*, les réponses recueillies au cours de son enquête.

Il était donc naturel que la Société d'Histoire du Théâtre ait songé à inscrire dans le cycle de ses entretiens et à ranimer dans la chaleur d'une confrontation et d'échanges directs, une discussion toujours en suspens.

L'un des attraits pour nous du *Paradoxe* est de nous restituer l'atmosphère de curiosité passionnée qui règne au XVIII[e] siècle autour de tout ce qui touche au théâtre.

...Diderot participe à cette curiosité, à cette émulation, aspire à son tour à matérialiser, à animer aux feux de la scène les idées et les personnages qu'il porte en lui. La publication du *Fils Naturel* est de 1757. La pièce ne sera jouée qu'en 1771 et subira un échec, malgré le succès du *Père de Famille* en 1761. Echec que Diderot attribue à une interprétation mal adaptée à la nouveauté de son œuvre.

Tel est le climat où va s'inscrire la composition du *Paradoxe* écrit en 1773, en partie sans doute pendant le voyage qui amène Diderot en Hollande, puis en Russie, et vraisemblablement revu en 1778. Une étude d'Ernest Dupuy, parue en 1902, devait élever un doute sur l'attribution à Diderot de la version publiée en 1830 : Dupuy supposait que Naigeon, ami et continuateur de l'auteur, avait remanié le texte, et l'avait augmenté de nombreux béquets de sa propre veine. Mais Joseph Bédier récusait l'année suivante, cette hypothèse, et sa mise au point est généralement considérée comme concluante.

Les thèmes développés par Diderot dans le *Paradoxe* sont en tout cas déjà esquissés dans plusieurs de ses écrits. Plus particulièrement dans les observations qu'il avait publiées dans les Entretiens Littéraires de Grimm, en 1770, à l'occasion de l'apparition d'une brochure traduite de l'anglais sur « Garrick ou les Acteurs Anglais ». C'est d'ailleurs ce même ouvrage dont la réfutation sert de point de départ au *Paradoxe*.

Diderot signale également sur le sujet qu'il a entrepris d'étudier la controverse qui avait opposé, vingt-cinq ans plus tôt, Riccoboni, auteur de la *Réformation du Théâtre* à un littérateur obscur, Rémond de Sainte-Albine, rédacteur d'un opuscule sur « le Comédien ». Riccoboni défendait, dès 1743, un point de vue voisin de celui que Diderot allait faire sien, tandis que son antagoniste se faisait l'interprète de la conception adverse.

Venons-en, maintenant, à l'œuvre elle-même.

Nous ne saurions malheureusement songer à suivre Diderot pas à pas, et force nous sera de procéder par abstraction, en détachant d'abord la proposition-clef dans laquelle Diderot a résumé l'essentiel de sa doctrine, puis en regroupant ensuite artificiellement autour d'elle les arguments divers qu'il a dégagés à l'appui de sa thèse.

« Le point important » — écrit Diderot — « ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de juge-

ment; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. »

Ceci posé, reportons-nous, pour l'exposé des motifs, au commentaire que nous donne André Villiers dans la première partie de sa *Psychologie du Comédien*. Voici, résumés et donc nécessairement simplifiés, les sept arguments qu'il a dénombrés chez Diderot.

En premier lieu, l'émotion ne se répète pas sur commande; d'où l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Diderot oppose la maîtrise de la Clairon à l'impulsivité de la Dumesnil.

Deuxième argument : l'étude est nécessaire pour inclure l'émotion dans un système général d'interprétation, dans un ensemble construit et cohérent. Il s'agit, pour l'acteur, d'animer un modèle, un « fantôme imaginaire » de la poésie, et de la poésie particulière à tel poète. Ce modèle ne peut être nourri, animé par les seules ressources du tempérament personnel de l'acteur.

Troisième argument. Une distinction doit être faite entre l'émotion d'ordre esthétique et l'émotion commune, entre la sensibilité vraie et la sensibilité jouée.

Après ces trois premiers arguments d'ordre théorique, l'on peut en regrouper quatre autres, d'expérience, que Diderot invoque à la lumière de divers cas particuliers fournis par la vie théâtrale de son temps.

Premier de ces arguments : le comédien âgé joue mieux que le comédien jeune. Le temps apporte expérience et maîtrise, et modère les ardeurs de l'interprète qui, dominant mieux ses émotions, est mieux propre à jouer les émotions de son personnage. Ainsi Baron faisant sa rentrée à la Comédie-Française après trente ans de silence, et apportant dans l'interprétation des premiers rôles raciniens une perfection nouvelle.

Seconde constatation : de nombreux exemples nous sont donnés par Diderot de la dissociation qui s'opère chez le comédien entre son sang-froid d'exécutant et l'émotion jouée qu'il nous propose. Ainsi de Lekain, dans le personnage de Ninias de *Sémiramis*, chassant du pied, à l'un des moments les plus pathétiques de son rôle, une pendeloque de diamant détachée de l'oreille d'une actrice, et tombée sur le plateau.

Autre constatation encore : c'est au terme de répétitions nombreuses, lorsque l'émotion première est, nécessairement au gré de Diderot, atténuée et comme exténuée, que la vraie maîtrise de comédien intervient. Cette émotion transposée, obtenue, peut alors se répéter au cours de représentations successives.

Dernier argument : enfin l'émotion paralyse le libre exercice de l'intelligence et de l'éloquence.

L'argument est d'ordre général. Diderot, aussi bien qu'à l'acteur, l'applique à l'artiste de toute discipline et à l'écrivain (avec un retour sur soi, et comme une critique de lui-même qui confère à l'ensemble du *Paradoxe* une valeur de témoignage, un accent de

sincérité et d'authenticité constantes). Il l'applique même à l'homme d'action : chef politique, chef militaire ou magistrat.

C'est bien ici, d'ailleurs, dans l'esprit de Diderot, la proposition essentielle, celle qui constitue le support de tous ses développements. Diderot ne peut admettre la coexistence, la simultanéité de l'émotion et du jugement. Cette position n'est pas, chez lui, aventurée, ni imaginée pour les facilités de son raisonnement. Elle se relie à sa position philosophique, et c'est un des grands mérites de l'étude d'André Villiers de nous obliger à réexaminer le *Paradoxe* en fonction de son auteur, de l'ensemble de l'œuvre de Diderot, et de l'époque où il a été composé.

André Villiers n'accepte pas que l'on reproche à Diderot d'être confus dans ses développements, et de se contredire, suivant qu'on prend en considération le *Paradoxe* ou tel autre de ses écrits sur l'art théâtral. Il voit, dans les nuances d'approximation de cette pensée le signe d'une évolution qu'on ne saurait reprocher à une réflexion de bonne foi.

C'est ainsi que l'opposition qui a été invoquée entre la conception que Diderot se faisait de la sensibilité et celle qu'on s'en fait volontiers de nos jours, sous le signe d'une psychologie intuitionniste, cette distinction, on peut la voir inscrite déjà selon lui dans la pensée même de l'auteur lorsqu'il note : « La sensibilité est une chose, et sentir en est une autre ».

Il n'en demeure pas moins que sentir et juger sont, pour Diderot, deux opérations distinctes.

Dès l'instant qu'il fallait accorder au grand comédien intelligence *ou sensibilité,* un choix s'imposait. Diderot donne la préférence à l'intelligence. Il ne nous est pas permis d'affirmer qu'il ait pris ce parti sans débat de conscience, ni sans avoir à vaincre des scrupules. Mais il lui a paru que, dans le temps où il militait contre les conventions régnantes, pour plus de vérité dans l'art du théâtre, pour une conception affinée et ordonnée de l'interprétation, un tel choix était un devoir.

L'on a aussi relevé contre Diderot qu'il n'envisageait l'art du comédien qu'à son point d'aboutissement, sans se préoccuper des préparations de cet art : nous avons vu, cependant, la place qu'il accorde à l'étude d'un rôle et aux répétitions d'un ouvrage.

Enfin, à sa conception du comédien, dont il requiert l'intelligence aux dépens de la sensibilité, Diderot lui-même apporte une nuance importante, en marquant une différence entre le comédien d'une sensibilité délicate : inégal, imparfait à ses yeux, mais capable de nous apporter des moments exaltants, et le mauvais acteur dont la sensibilité même est médiocre.

Diderot reconnaît également qu'une marge de mystère demeure attachée à l'art de l'acteur, mystère qui se résume dans cette notion du *don,* clef de toute réussite, et auquel le raisonnement le plus subtil, la culture la plus étendue, le travail le plus suivi ne sauraient suppléer.

Ainsi Diderot a-t-il composé avec le *Paradoxe* un traité de l'esthétique du jeu, rattaché à un système philosophique cohérent, liant

pour la première fois le problème esthétique au problème psychologique dans l'étude d'un art qu'il place très haut dans la hiérarchie des disciplines.

Passons maintenant rapidement en revue les plus mémorables témoignages suscités par le *Paradoxe* depuis sa publication.

...Au vrai, c'est surtout vers la fin du XIX^e^ siècle que nous voyons remis en lumière le problème soulevé par Diderot. Du moins les témoignages que nous en avons relevés se situent-ils à partir de cette époque.

Une première controverse oppose Coquelin à Octave Mirbeau en 1883, au sujet de la condition du comédien et de sa place dans la Société. En 1886, Coquelin s'attaque au thème de la part respective de la sensibilité et de l'intelligence chez l'acteur, donnant, pour sa part, raison à Diderot. Le grand artiste anglais Irving lui répond, l'année suivante, en défendant le point de vue contraire. En 1894, Coquelin développe sa conception de l'acteur lucide et maître de son émotion dans *l'Art du Comédien*. Cette même année Alphonse Daudet signale, dans son ouvrage : *Aux feux de la Rampe* la pertinence et la justesse des conseils donnés par Diderot à M^lle^ Jodin, dans des lettres de lui qui nous ont été conservées. Le philosophe Binet prend un peu plus tard le *Paradoxe* comme objet de ses réflexions.

Ici se place un document dont nous devons la révélation à M^me^ Dussane, dans son *Comédien sans Paradoxe*. Mounet-Sully, aux approches de 1900, avait demandé à ses camarades de noter pour lui sur un album ce qu'ils pensaient des conceptions de Diderot sur leur art. M^me^ Dussane a feuilleté cet album, conservé par les proches du grand tragédien et en a transcrit pour nous quelques témoignages.

Coquelin apporte à nouveau le point de vue qu'on savait devoir attendre de lui; par contre, Worms, Albert-Lambert et Mounet-Sully estiment que le talent du grand comédien est fait avant tout de sensibilié. La réponse de Got est plus nuancée et, sans aller jusqu'à s'associer en tout point à la conception de Diderot, reconnaît la nécessité de ce dédoublement, de cette surveillance de soi qui s'impose selon lui à l'acteur. Paul Mounet, se souvenant d'avoir été médecin avant de monter sur la scène, saisit l'occasion de cette enquête pour étudier de près le mécanisme psychologique de l'action dramatique.

Il faudrait encore signaler, en 1901, une causerie de M^me^ Bartet sur l'Art Dramatique, et rappeler pour mémoire, en 1902, le débat institué par l'étude déjà citée d'Ernest Dupuy.

Après la guerre de 1914-1918, en 1920, Sarah Bernhardt est appelée à exposer ses vues concernant le *Paradoxe*. Elle se montre, comme on pouvait l'imaginer, farouchement hostile à Diderot, position que confirmera la publication de son *Art du Théâtre*, paru en 1920.

Cependant, un personnage nouveau a obtenu ses lettres de créance dans la vie du théâtre : le metteur en scène.

Nous sommes amenés à évoquer ici en premier lieu le nom d'Antoine, qui donnait, en 1924, aux Annales, une conférence sur

l'Art du Comédien Moderne. En 1929, Jacques Copeau, merveilleusement préparé à cette vocation par sa haute culture, par les nuances de son style, par les longues préparations de son entreprise, par l'orientation de ses méditations pendant les années de sa retraite, écrivait pour le *Paradoxe* une préface qui demeure comme un modèle de pénétration et de jugement.

Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff devaient les uns et les autres porter à leur tour témoignage dans le débat. C'est à Jouvet que Pierre Lièvre, son ami, donne la parole dans son charmant *Supplément au Paradoxe,* publié la même année que la préface de Copeau.

Jouvet lui-même touche d'ailleurs au problème dans son *Art du Comédien.* A travers les ouvrages sur le théâtre de Gaston Baty, les notes de travail de Charles Dullin, celles, si émouvantes, de Georges Pitoëff, tout récemment regroupées par Ludmilla Pitoëff et Jean de Rigault, nous trouverions des aperçus se rattachant plus ou moins directement à notre propos.

Et il faudrait, bien entendu, interroger d'autres animateurs français ou étrangers, de Stanislavski à Gordon Craig, d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault dont les *Réflexions sur le théâtre* prenaient place, voici quelques semaines, sur les rayons de nos bibliothèques.

Dans le domaine de l'essai, l'on devrait consulter, outre les études d'André Villiers (2), certaines pages du *Dionysos* de Pierre-Aimé Touchard, en particulier dans le chapitre : Morale et Religion.

Un grand comédien comme Pierre Fresnay aura eu également l'occasion de nous parler de son art. Et aussi des comédiennes. En leur nom, M^me^ Valentine Tessier demandait à Pierre Lièvre le droit à un point de vue particulier, se découvrant d'ailleurs personnellement assez proche de la position de Diderot. M^me^ Dussane, par contre, allait, un peu plus tard, dans son *Comédien sans Paradoxe,* rejeter, avec amitié, mais fermeté, la plupart des conclusions de son auteur, tandis que Pierre Brisson, signalant cette renaissance de la vieille querelle, s'amusait à opposer diderotistes contre antididerotistes, quelques-uns des grands artistes qu'il avait pu ou pouvait alors applaudir.

Reconnaissons donc à Diderot, en conclusion de cette rapide esquisse, le mérite d'avoir posé, avec cohérence et subtilité, un débat essentiel à la vie du théâtre, et d'avoir invité tous ceux qui devaient, dans la suite des temps, étudier ou mettre en pratique le problème de l'interprétation dramatique, à une prise de conscience et à un approfondissement qui sont la plus haute justification d'un art.

JEAN NEPVEU-DEGAS

(2) Citons encore une étude de M. Yvon BELAVAL : *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* parue postérieurement à cet exposé, aux Editions Gallimard, dans la Bibliothèque des Idées.

POUR UNE HISTOIRE DE LA FARCE

A propos d'un ouvrage récent de Gustave Cohen

Il suffit d'un peu de réflexion pour constater, non sans regret, les vastes lacunes de notre histoire dramatique. Entre les articles savants, portant sur des points spéciaux et destinés aux seuls érudits, et le manuel d'histoire littéraire, où l'énumération des principaux auteurs et l'analyse de leurs chefs-d'œuvre remplacent l'étude synthétique, il y aurait place pour des livres où se déroulerait l'évolution de tel ou tel genre dramatique. Lanson avait fait ce travail pour la tragédie française, mais nous n'avons rien de pareil pour la comédie et pour la farce.

Sur la farce, nous pouvons consulter quelques articles d'érudition; mais un livre d'ensemble nous manque. Petit de Julleville se plaçait à un point de vue spécial dans la *Comédie et les mœurs en France au Moyen Age*. Dans *French farce and John Heywood* (Melbourne, 1946), Ian Maxwell dresse une précieuse bibliographie des farces conservées et fait d'utiles remarques sur ce genre; mais il a dirigé ses principales recherches sur les pièces de l'anglais Heywood et sur leurs modèles français.

Nous appelons, donc, de tous nos vœux un ouvrage qui embrasserait le développement de la farce, y compris ses prolongements et son influence au XVII^e^ siècle. Qu'un jeune travailleur s'attelle à cette tâche : il sera payé de sa peine par toutes les découvertes qu'il fera.

Au reste, si les éditions originales des farces sont quasiment introuvables, nous disposons de rééditions modernes : le recueil Leroux de Lincy, les trois premiers volumes du recueil Viollet-le-Duc, etc... A ces cent cinquante farces notre savant confrère, M. Gustave Cohen, vient d'en ajouter quarante-sept, qui étaient inconnues jusqu'à présent (1). Avec cinq autres (2), elles sont conservées dans un recueil de plaquettes gothiques datant du règne de François I^er^. On ignore où se trouve actuellement ce recueil unique; heureusement M. Cohen avait obtenu le droit d'en reproduire le texte. Son édition est fort belle. On regrettera seulement que la *Mediaeval Academy* n'ait pas d'abord publié le texte seul, et n'ait pas demandé à une équipe de spécialistes, que M. Cohen aurait dirigée, de fournir, dans un second volume, tous renseignements utiles sur les imprimeurs, la date de composition, la langue, la versification, les allusions, etc... Car le texte des farces est hérissé de difficultés à cause du langage parlé et populaire dans lequel elles étaient écrites, des allusions satiriques, plus ou moins voilées, à l'actualité, et de la négligence avec laquelle ces pièces étaient

(1) *Recueil de farces françaises inédites du XV^e^ siècle* (The Mediaeval Academy of America, publication n° 47). In-4°, XXXII, 459 p. Cambridge, Mass. 1949.

(2) M^lle^ Droz avait déjà donné les titres de ces 52 pièces aux pages LVII-LX de sa réédition du recueil Trepperel.

imprimées. D'ailleurs l'éminent historien du théâtre médiéval souhaite tout le premier que ces farces fassent l'objet de nombreuses études (3).

Quelles idées générales peut-on tirer de ce recueil ? Nous remarquons d'abord que toutes les pièces qu'il contient sont anonymes, comme le *Pathelin* lui-même. Pour les farces, il n'y avait pas de propriété littéraire; parfois, un auteur faisait des emprunts textuels à une autre farce, ou bien ces pièces étaient allongées ou raccourcies. Nous possédons ainsi deux rédactions de celle du Patinier et du Savetier (n^{os} XXI et XXXV, 310 et 531 vers), et de celle du Savetier et du Curé (Viollet-le-Duc, II, et n° XLI, 201 et 489 vers) : dans ces deux farces, la version courte est postérieure à l'autre (4). La farce de Mahuet qui donne ses œufs au prix du marché a été l'objet de deux rédactions qui, en général, diffèrent l'une de l'autre. Il existe des ressemblances, parfois textuelles, entre la *Résurrection Jenin à paulme* (n° L) et celle de *Jenin Landore*.

Les personnages des farces sont très peu nombreux. Selon Drusac (1539), ces pièces devaient compter moins de 500 vers. En fait, ce chiffre est dépassé non seulement par le *Pathelin*, qui compte presque autant de vers qu'une pièce classique, mais par une dizaine de farces du recueil Cohen, qui ont entre 500 et 1000 vers.

Les farces ne sont pas divisées en actes ou en scènes. L'action est simple : point d'imbroglio. Il est très rare que la pièce soit centrée sur un projet de mariage et aboutisse aux épousailles. Sans doute, les n^{os} VII et XXXII ont pour thème la conclusion d'un mariage; mais, dans chacune des deux pièces, l'épouseur est ridicule, et il n'est pas douteux que dans la première Hymen sera accompagné de Cocuage. Tous ces traits distinguent la farce de la comédie de la Renaissance.

D'après les sujets, on distingue les farces qui contiennent la satire de divers états : soldats fanfarons, avocats, médecins, écolâtres, marchands, nobles et celles, plus nombreuses, qui ont trait à la vie conjugale. Là-dessus, le recueil Cohen ne nous apporte pas de nouveautés. Le mari ? un niais, un « Jeannin », bon à être trompé, un ivrogne, un coléreux, ou parfois un paillard. La femme a toutes les qualités qui sont mises en valeur dans les *Quinze joies de mariage :* autoritaire, coléreuse, injurieuse, infidèle; si elle est aimable, raison de plus pour se méfier ! Elle emploie son ingéniosité à trouver le moyen de tromper son mari. Si elle fait des objections aux propos du séducteur, c'est qu'elle redoute les commérages (n° XVIII, v. 238). Le *tertius gaudens* appartient souvent au clergé : non pas l'évêque ou l'abbé, mais le moine ou le curé.

(3) Voici, en vue de cette vaste enquête, quelques remarques. Un certain nombre de ces pièces ont été écrites à Paris et mentionnent des lieux de la capitale et de la banlieue, mais non pas toutes (cf. le n° XL). M. Cohen place dans la décade 1480-1492 celles qui contiennent des allusions précises à l'époque; mais plusieurs, qui paraissent faire allusion aux guerres d'Italie, doivent être postérieures. P. XXIV, les *Ténèbres du Champ Gaillart* nous apprennent que ce lieu parisien était fréquenté par les filles de joie. P. 245, *Estare* (à l'index, *Estradure*) est-il l'Estrémadure ? P. 446. les Bretons Gallots habitent la Bretagne de langue française. P. 63, le prophète Habacuc n'a rien de commun avec *la mort Abaquin*, déformation usuelle de l'*Amorabaquin* (Mourad I, le vainqueur de Kossovo).

(4) Rectifier à l'aide du recueil Viollet-le-Duc les vers 114-115 et 170 du n° XLI.

Autour de ces personnages essentiels gravitent d'autres types, dont chacun figure dans plusieurs pièces : Roger Bontemps, Mimin, Colin fils de Thevot, Antitus. Citons aussi Goguelu (5), Aliboron, Triboulet, Dando... Les farces du recueil Cohen conservent les traits de mœurs traditionnels : les soldats ne sont redoutables qu'aux civils, à leurs chambrières, et à leur basse-cour, et détalent devant le danger; les gueux imaginent de bons tours pour voler les marchands.

Etant données ces traditions presque immuables, l'art des auteurs de farces consistait à varier les situations comiques et les bons tours, et à en trouver de plus plaisants. Comparez les n^os^ II et XLIV, où est traité le thème de la confession à un faux prêtre, qui croit jouer un bon tour au pénitent, mais qui reçoit de lui les révélations les plus pénibles pour son honneur.

Où les auteurs prenaient-ils la matière ? Souvent dans cette immense littérature narrative dont les thèmes circulaient d'un conteur à l'autre, d'un pays à un autre pays. C'est ainsi que les deux thèmes qui remplissent la farce n° XVIII, — l'amant qui, par ignorance, prend le mari pour confident de ses amours, l'épouse qui cache son amant dans le sac aux papiers et le sauve ainsi de la fureur du mari, — se retrouvent en Italie dans un des contes de Straparole (6). Celui-ci et l'auteur de la farce ont-ils puisé dans une commune source narrative (7) ? Dans quel sens ces thèmes franchissaient-ils les Alpes ? Il faudrait continuer les recherches que P. Toldo a faites dans ce domaine vaste et complexe, et tracer l'itinéraire de chacun de ces thèmes. Nous verrons plus loin que certains se sont prolongés jusqu'au Grand Siècle.

Sur la mise en scène, il y a peu de choses à noter dans le recueil Cohen : l'habit de diable fourni par un peintre, à la fois décorateur et costumier (n° XLI), le pourpoint gras de la p. 399, la tour de mariage qui sert à la farce de noces n° XXXI.

Le style et le comique méritent des études détaillées. On remarque des accumulations de termes qui font penser à Rabelais, et des tirades ou reparties symétriques d'un plaisant effet (Tarabin et Tarabas, p. 95, Martin et Guillemette, p. 317). Certaines de ces farces ont un mouvement rapide, des jeux de scène amusants, et sont écrites dans une langue naturelle et drue; les personnages manquent de complexité, mais leur langue révèle bien leur caractère; elles pourraient être mises à la scène, comme l'ont déjà été plusieurs farces déjà connues et la sotie du Pauvre Jouhan (8). D'autres ne sont riches que d'expressions scatologiques et d'équivoques obscènes.

Comme l'avaient déjà observé M. Cohen il y a près de quarante ans, et M^lle^ Droz dans la préface du recueil Trepperel, Rabelais était féru du théâtre médiéval. Le recueil Cohen rappellera à nos fervents rabelaisiens bien des passages du *Pantagruel* et du *Gargantua*. Ils

(5) Sur ce personnage de la farce n° XLV, cf. mon livre sur les *Actes des Apôtres*, Paris, Nizet, p. 137-8, et les images populaires des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

(6) *Nuits*, IV, 4.

(7) Outre les œuvres narratives, il serait utile d'examiner les pièces comiques, romaines ou médiévales, écrites en latin. On notera que le souhait peu édifiant qui termine la farce LII, ressemble beaucoup à l'épilogue du Franc Théâtre.

(8) Jouée, il y a deux ans, à Paris, par la troupe du *Franc Théâtre*.

remarqueront *tarabin tarabas* (nos VI et XIII), *Tailleboudin* (n° XXVII), *rifflandouille* (n° XLIX), *Robin Mouton* (n° XXXII), les gants de noces (n° XLIV), les nobles beaucerons « qui soupent de baîller » (n° XLIX), *Grantgosier* (n° XV); la forme *procultation* du n° XXVII est apparentée à *proculteurs* et *procultous* des *Tiers* et *Quart livres*. Le procédé rabelaisien de la répétition d'un nom avec des épithètes différentes est employé au début du n° XIII. Enfin, — et nous y reviendrons plus loin, — on crie à Regnault : « Marie-toi, marie », comme les cloches de Varennes à Panurge (n° VII). Que de ressemblances !

La plupart de nos farces ont été imprimées dans la première moitié du XVIe siècle. Mais, malgré les dédains de la Pléiade, ce genre a retrouvé à la fin de la Renaissance une grande faveur; et son influence s'est prolongée pendant le siècle suivant. Molière — on ne sait de quelle manière — lui a fait des emprunts. Le recueil Cohen nous fournit d'intéressants renseignements sur la survivance de ce genre : les noms d'Alison et de Gaultier Garguille qui sont mentionnés dans ces farces seront célèbres dans le théâtre du temps de Louis XIII. Les habitués de l'hôtel de Rambouillet qui ont joué à Guiche le mauvais tour de rétrécir ses habits, connaissaient peut-être la farce du Pourpoint rétréci (XLIV). Quant à Molière, l'imprudent Horace de l'*Ecole des femmes* prolonge la tradition de la farce XVIII et de certaines nouvelles; à propos des nos XII et XLV, M. Cohen mentionne les *Fourberies de Scapin*. Le premier *Tartuffe* n'était-il pas la reprise édulcorée (Tartuffe portant le petit collet, mais n'ayant pas reçu l'ordination sacerdotale) d'un thème cher aux auteurs de farces, celui du prêtre qui s'introduit dans une famille et qui séduit l'épouse ? Et la farce de *Regnault qui se marie à Lavollée* (n° VII) présente de curieuses ressemblances avec le *Mariage forcé* : Regnault ne tient pas plus de compte des avis défavorables de ses amis (9) que Sganarelle de ceux de Géronimo; comme dans la tirade de Sganarelle à Dorimène, il évoque par avance les plaisirs conjugaux. L'entrée de Lavollée n'est pas moins inquiétante que celle de Dorimène; sa chanson initiale : « C'est un mauvais mal que de jalousie » fait prévoir de loin la déclaration de celle-ci : « Vous ne serez point de ces maris incommodes... ». Il conviendrait d'examiner de près les rapports qui existent entre cette farce, le *Tiers livre* et le *Mariage forcé* (10).

On voit par ces indications sommaires combien les textes édités par M. Gustave Cohen sont précieux. Nous ne saurions mieux lui marquer notre reconnaissance qu'en les prenant pour objet d'étude et en élaborant l'histoire de la farce française.

RAYMOND LEBÈGUE.

(9) A peu près comme les cloches de Varennes (*Tiers livre*, XXVIII), ils lui chantent : « Cocu tu en seras, tu t'en repentiras ».

(10) Faut-il pousser jusqu'au XVIIIe siècle ? Le redoublement *Jean Jeannot, jaloux risible*, à la fin du *Mariage de Figaro*, fait un lointain écho au nom de *Jehan Jehennin* que porte le mari trompé de la farce XIX.

Au cours de la saison 1950-1951, une série de nos émissions *Prestige du Théâtre* sera consacrée à l'étude de la farce des origines à nos jours. (SHT)

LIVRES ET REVUES

ROTROU, **Cosroès,** tragédie. Ed. critique publiée par J. Scherer, Société des textes français modernes, Paris,Didier, 1950, in-12, XLIII-137 p.

Pendant longtemps, à part l'édition de Tristan par J. Madeleine, c'était à l'étranger qu'on rééditait les œuvres de nos dramaturges secondaires du XVII[e] siècle. Mais, après qu'on a réimprimé, en France, la *Sophonisbe* de Mairet (1945, Paris, Nizet), voici la plus classique tragédie de Rotrou. Ce *Cosroès,* qui est imité d'une pièce latine du Jésuite Cellot et que Corneille, à son tour, imita dans *Nicomède,* est fort bien présentée par M. Scherer. L'introduction et les notes mettent en lumière les sources, la technique, les thèmes de cette tragédie, ainsi que sa place dans le théâtre du temps.

R. Lebègue.

MOLIÈRE, **Amphitryon,** comédie publiée avec introduction et notes par P. Mélèse. 1 vol. in-12, 122 p., Genève, Droz et Lille, Giard édit., 1950 (coll. *Textes Littéraires Français*).

En trente pages, M. P. Mélèse replace la composition et la création d'*Amphitryon* dans « l'atmosphère », alors que tout semblait s'acharner contre l'auteur du *Tartuffe.* Il rappelle également les sources auxquelles Molière puisa et en tout premier lieu *Les Sosies* de Rotrou, dont on a trop oublié qu'il fut l'un des auteurs les plus lus et les plus joués par Molière. Un lexique des termes vieillis et une bibliographie complètent cette édition. Elle contribuera, en sa place, croyons-nous, à dégager de l'amas des commentaires critiques, philologiques et autres, comme d'un certain conformisme académique, le vrai visage d'un Molière comédien et chef de troupe et à replacer son génie dans son humble, redoutable et magnifique vérité professionnelle.

L. Ch.

L. O. FORKEY, **The role of money in french Comedy during the reign of Louis XIV.** Baltimore, John Hopkins Press, 1947, in-12.

L'amateur lira la plus grande partie du livre de M. Forkey avec un intérêt soutenu. Les personnages de la comédie lui apprendront cent moyens et quelques autres, licites ou frauduleux, de se procurer de l'argent : l'usure, le jeu, la banqueroute, la loterie, le proxénétisme, l'usage de faux, la collecte de l'impôt...

Quant au spécialiste, après s'être ainsi diverti et pénétré des mœurs du temps, il concentrera son attention sur les dernières pages de l'ouvrage, où l'auteur a réuni un grand nombre de renseignements sur les prix, les revenus et les salaires. Désirant les rapporter aux valeurs actuelles, M. Forkey reprend l'estimation de Germain Martin, fondée en partie comme l'on sait, sur le calcul de la valeur moyenne d'un hectolitre de blé, et sur le budget du frère de M^me^ de Maintenon. Les divergences d'appréciation rencontrées au cours de son étude avaient conduit l'économiste à utiliser deux coefficients pour fixer le cours de la livre par rapport au franc 1914 : 2 pour les denrées de consommation courante et les salaires agricoles; 3 1/2 pour le reste. Les tables fournies par l'auteur vérifient dans leur totalité, et au delà, les conclusions de Germain Martin si l'on considère les prix indiqués pour les produits alimentaires de consommation courante (lait, œufs, lard, beurre, etc...). Mais, d'autre part, quand le tabellion de village des *Bourgeoises de qualité* gagne de 30 à 40 francs par an, c'est-à-dire la moitié des gages d'un valet de comédie, à quel niveau faudra-t-il situer les salaires ruraux ?

En réalité, cette méthode d'évaluation est incommode, puisqu'elle oblige à faire appel à deux systèmes de référence — sinon trois ou davantage. En outre, comment fonder l'évaluation des marchandises de consommation courante sur le prix d'un produit, — le blé — considéré comme relativement précieux au XVII^e^ siècle ? Et quelle méthode scientifique permettra de déduire un indice général d'un budget particulier pris isolément ? Devant tant de difficultés et d'incertitudes, force nous est de conclure à la vanité d'une telle entreprise.

La science économique moderne ne veut comparer que des choses comparables : à savoir, les efforts des hommes aux différentes périodes de l'histoire pour satisfaire des besoins donnés. La valeur monétaire nous renseigne moins à cet égard qu'une estimation exprimée en unités de travail.

Le *Registre de La Grange* indique un salaire journalier de 1 livre pour un machiniste de théâtre. Un valet de comédie gagne de 75 à 100 francs par an. C'est, d'ailleurs, à peu de choses près ce que paie en moyenne le frère de M^me^ de Maintenon. Une étude récente (1) fournit pour l'année 1726 une valeur de 0 fr. 70 pour le salaire moyen été - hiver d'un journalier travaillant 10 heures par jour. Voilà des chiffres qui paraissent présenter une certaines cohésion. Selon *Les Aventures et le Mariage de Panurge* (II, IV) la ration de pain d'un tel homme lui coûterait deux sous, soit une heure de travail environ. S'il va au spectacle, il paiera sa place à l'amphithéâtre de 15 à 20 sols, selon les estimations (*Le Banqueroutier,* Prol.), ce qui correspond pour le journalier à une journée de travail, et pour le

(1) Fourastié, *Le Grand espoir du XX^e^ siècle.*

domestique à 1/75e de l'argent dont il dispose annuellement. Un manœuvre parisien met environ 1/4 d'heure à gagner sa ration de pain, et il lui faut une heure de travail pour se procurer, chaque semaine, un fauteuil au cinéma de son quartier. S'il lui prenait fantaisie d'aller au « poulailler » de l'Opéra voir un gala de danse, il lui en coûterait à peine davantage.

Les tables de M. Forkey donnent, pour la bourgeoisie, des revenus allant de 6.000 livres à 100.000 livres. Le frère de Mme de Maintenon, sur un revenu de 12.000 livres en dépense 1.000 pour la toilette de sa femme, soit 1/12e, autant pour les gages et l'habillement de dix domestiques, et 3.000 pour nourrir douze personnes, soit 1/4. Les vêtements de Monsieur, le théâtre et autres dépenses font 3.000 livres, dont on peut raisonnablement penser que la moitié passe en amusements, soit 4 à 5 livres par jour, c'est-à-dire le prix d'une très bonne place au théâtre. A ce prix, un fauteuil représente pour lui le 1/30e de l'argent dont il dispose chaque mois, toutes autres dépenses couvertes. Une femme du monde, selon Frosine de l'*Avare* dépense 3.000 livres pour la table, et il lui faut 4.000 francs pour son vêtement.

Si elle ne perdait au jeu 20.000 livres par an, il lui resterait suffisamment d'argent pour convier ses amis dans sa loge, même au prix de 4 louis à 11 francs (*Le Coquet Trompé*, Prol.).

Ce ne sont là que les traits grossiers d'une esquisse à peine ébauchée. Nous sommes persuadé que le livre de M. Forkey, judicieusement utilisé, pourrait fournir matière à une étude plus approfondie. Il sera exploité avec autant de profit par l'économiste et par l'historien du théâtre.

G. Vallet.

Marie-Jeanne DURRY. **Flaubert et ses projets inédits.** P., Nizet, 1950, in-8°, 416 p., illustr.

Les carnets que Mme Durry a déchiffrés et dont elle publie le texte avec des commentaires précis, contiennent plusieurs projets de pièces de théâtre. On y trouve aussi des détails piquants sur l'actrice Suzanne Lagier, que Flaubert fréquentait; sur Mme Person, sur Frédérick Lemaître, et un « reportage » de l'enterrement de la fille de Chilly, directeur de l'Odéon, — enterrement qui devait inspirer à Alphonse Daudet, dans *Fromont jeune et Risler aîné*, le récit des obsèques de la fille de Delobelle.

R. Lebègue.

David MAGARSHACK, **Stanislavsky and the Art of the Stage,** Faber et Faber, Londres, 1950, 1 vol. in-8°, 312 p., 8 phot.

Très attentive étude du fameux « système » de Stanislavski et de ses préoccupations d'ordre philosophique, psychologique et technique sur la formation et la « mission » de l'acteur. Cet ouvrage ne

peut être ignoré de ceux qui s'appliquent à démêler les secrets d'un art singulier, mais l'on peut se demander s'il peut aider le comédien-né à acquérir la maîtrise de cet art. Aussi bien, M. David Magarshack rejette sur les élèves de Stanislavski certaines « systématisations » regrettables dont le fondateur du Théâtre Artistique de Moscou dénonçait déjà les dangers peu d'années avant sa mort.

L. Ch.

Maurice-Willson DISHER, **Blood and Thunder,** London, Frederick Muller, Ltd., 1950, 1 vol. in-8°, 280 p., ill., index.

Dans le moment où le Bedford Theatre, à Londres, devient le « Théâtre du mélodrame », où partout le public semble rendre ses faveurs aux pièces d'action, M. Disher, dans *Blood and Thunder,* s'attache à retracer les grands courants universels de l'imagination populaire du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, pour expliquer la naissance du mélodrame et son évolution jusque vers 1860. Avec patience et érudition, l'auteur a dépouillé une abondante documentation, des sources les plus savantes aux plus humbles coupures de presse ou fragments d'affiches et programmes. Les événements historiques, sociaux s'entrecroisent avec les influences littéraires et philosophiques; les thèmes (des brigands à l'enfance malheureuse aux Peaux-Rouges en passant par les nègres, Napoléon, l'alcoolisme et les revendications ouvrières), les résumés d'intrigues se mêlent aux descriptions de décors, aux détails de machinerie; les silhouettes d'auteurs, de comédiens et comédiennes illustres — Grimaldi, Kean, Kemble, Boucicault, Agnès Robertson, F. Lemaître, Marie Dorval — se dressent aux côtés de camarades naguère célèbres pieusement évoqués par l'auteur.

L'ensemble pourrait sembler confus et d'une lecture peu aisée si le style de M. Disher n'était spirituel, vivant et imagé, créant à lui seul l'atmosphère; de nombreuses gravures judicieusement choisies y concourent heureusement. Ce livre tient une place de premier plan parmi les très rares ouvrages consacrés à l'étude du mélodrame.

Edy, Recollections of Edith Craig, London, 1950, Frédérick Muller, Ltd., 1 vol. in-8°, 156 p., index, ill.

Textes de Eleanor Adlard, Christopher St-John, E.-P. Smith, Edward Percy, Edward Gordon Craig, Cicely Hamilton, Harcourt Williams, May Whitty, Margaret Webster, Saint-Georges de Bouhélier, Allan Wade, Sybil Thorndike, Ernest Milton, Florence Locke, Irene Cooper Willis, Violet Pym, V. Sackville-West, Sheela Kaye-Smith, Clare Atwood.

Fille d'Ellen Terry, sœur de Gordon Craig, élève d'Irving, Edith Craig commença très jeune une brillante carrière théâtrale. Ces quelques chapitres, pleins d'émotion, font revivre l'enfant, la comédienne, le metteur en scène et aussi l'amie incomparable que fut Edy.

Et l'esprit de la grande Ellen Terry flotte au-dessus de ces pages et de ces photographies.

The Theatre of the British Isles, excluding London. A Bibliography compiled by Alfred LŒWENBERG. London, 1950, The Society for Theatre Research, 1 vol. 150 × 127, 75 p.

Cette bibliographie est la première des publications annuelles de la Society for Theatre Research dont nous avons déjà cité le bulletin *Theatre Notebook*.

Cet ouvrage, destiné surtout aux historiens des théâtres anglais (ceux de Londres excepté), est divisé en deux parties : la première de ces parties groupe les ouvrages ou articles d'intérêt général et est complétée par un index des noms de lieu; dans la deuxième, les titres cités sont classés chronologiquement et par villes, un index des auteurs en facilite l'usage.

Five seasons : the Old Vic Theatre Company 1944 to 1949. London, Saturn Press, 1950, in-4°, 70 p., ill.

Ce livre fixe l'histoire de l'Old Vic depuis 1944. Peu de textes, si ce n'est le rappel des origines de l'Old Vic par Sir Laurence Olivier et des activités de l'Ecole et du Young Vic par Michel Saint-Denis. Par contre, de très nombreuses photographies des principales productions complétées par des tables des acteurs et de leurs rôles et la liste des tournées. Les noms des metteurs en scène, décorateurs, musiciens sont indiqués pour chaque création ou reprise.

ROSE-MARIE MOUDOUÈS.

Jean SARMENT, **Charles Dullin,** Paris, Calmann-Lévy, édit., 1950, 1 vol., 190 × 145, 150 p.

Le volume consacré à Charles Dullin, que publie M. Jean Sarment, est le premier d'une collection dirigée par M. Roger Gaillard, qui aura pour objet d'évoquer quelques artistes illustres de la scène contemporaine.

M. Jean Sarment avait déjà rédigé le texte de cet ouvrage lorsque la mort est venue arracher Charles Dullin à sa tâche. Il a tenu à nous le livrer tel qu'il l'avait alors composé, dans la familiarité d'une amitié de longue date. Il s'en explique d'ailleurs dans sa préface où s'exprime un deuil qui a été en quelque mesure partagé par toute la famille du théâtre, et où il nous retrace avec émotion les derniers mois du grand animateur.

M. Jean Sarment n'a pas prétendu ici faire œuvre rigoureuse d'historien. Il a connu Charles Dullin en 1918, à l'époque où celui-ci, tandis que la guerre s'achevait, et après quatre années passées sous l'uniforme, était venu rejoindre aux Etats-Unis la troupe de Jacques Copeau, dont l'auteur lui-même, jeune comédien « en rupture de conservatoire », faisait alors partie. C'est autour de son expérience de l'homme et des souvenirs recueillis auprès de lui qu'il a construit ce livre.

M. Jean Sarment nous rappelle rapidement les étapes de la carrière de Charles Dullin, dressant un tableau des œuvres, des auteurs, des rôles essentiels, et citant aussi les interprètes formés à l'école de Dullin. Il ne néglige pas davantage son activité cinématographique et, pour conclure, nous propose, avec toutes les nuances, tous les scrupules dont un homme de théâtre devait ressentir mieux qu'un autre combien ils sont ici nécessaires, sinon une définition, du moins un essai d'évocation et d'analyse de l'art particulier du comédien.

Mais c'est dans la première partie de cette monographie — la plus étendue — que M. Sarment nous apporte sa contribution la plus personnelle. Ecrivain, c'est l'homme, le climat où il s'est développé, les milieux et les cadres de vie qu'il a connus, qu'il a été tenté de recomposer pour nous. Auteur, c'est un personnage qu'il s'est attaché, marquant opportunément combien l'acteur, le metteur en scène, chez Dullin, s'expliquent par la formation de son caractère, se rattachent à son individualité profonde.

Jean NEPVEU-DEGAS.

INFORMATIONS

Cours et conférences

L'EXPRESSION COLLECTIVE

On se souvient du succès obtenu par le Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, en 1949. Cette année, cinq nouvelles séances ont été consacrées à « L'expression collective au théâtre ».

Tour à tour André Villiers, l'excellent animateur de ces journées, Henri Gouhier, Etienne Souriau, Mme Gauthier-Florenne, Raymond Lebègue, Georges Jamati, Jean Vilar et Jean-Louis Barrault, dans leurs exposés, Pierre Mélèse, Raymond Bayer, Pierre Ducasse, André Boll, Henri-Rollan, Léon Chancerel, Eristov-Gengis-Khan, Paquita Claude, au cours de leurs interventions, s'attachèrent à définir la nature et le niveau de la communion dramatique tant du point de vue du public que du point de vue de l'auteur, du metteur en scène, du comédien.

Si les débats furent moins passionnés que l'an dernier, c'est qu'au lieu de s'appesantir sur des divergences d'opinion, on a plutôt cherché à préciser des positions et à poser clairement les données de ce problème essentiel : rapports scène-salle, acteurs-public. Le « théâtre de masse » doit-il mettre en mouvement des foules évoluant sur un vaste plateau ou simplement s'adresser à la foule ? Une foule constitue-t-elle vraiment un public ? Doit-elle s'abandonner ou faire effort pour se donner autant qu'on se donne à elle ? Quel est dans la participation du spectateur au spectacle la part de l'intelligence de la sensibilité, de l'instinct ? La communion dramatique exige-t-elle une communauté de pensée ou l'émotion suffit-elle à faire oublier les oppositions d'idées ? L'auteur s'impose-t-il à son public ou n'est-il que son interprète, son porte-parole ? Ce théâtre apporte-t-il une détente ou galvanise-t-il les énergies ? Autant de questions qui furent posées et creusées; l'exposé de Raymond Lebègue apporta à l'esthétique le concours de l'histoire, en montrant les conditions et les limites du recueillement dans le théâtre religieux du Moyen âge rapidement envahi par le profane.

Georges Jamati.

L'IMPROVISATION

A propos de *Ce Soir on improvise* de Pirandello, dont le *Piccolo teatro* de Milan a donné quelques représentations ou Théâtre des Champs-Elysées, en alternance avec *Il Corvo* de Gozzi, Georges Jamati a étudié, en une conférence donnée le 28 mars dernier au Collège Philosophique, le problème de l'improvisation au théâtre, en particulier dans la *Commedia dell'Arte*. Après avoir insisté sur le rôle fécond de l'improvisation, source de vie, d'animation et de perpétuel renouvellement, il a montré qu'elle aboutit presque toujours à un texte écrit qui la prolonge et la dépasse, tout en s'efforçant de garder l'acquit de la spontanéité et de la libre fantaisie.

LA QUERELLE DES COMÉDIENS ET DE LA CRITIQUE

Le jeudi 28 avril dernier, sous les auspices du Groupement « Art et Lecture », M^me^ Béatrix Dussane et M. Jean-Jacques Gautier ont répété devant le public parisien une conférence contradictoire dont ils avaient donné la primeur, quelques semaines auparavant, à leurs auditeurs bruxellois sur « La Querelle des Comédiens et de la Critique ».

Dialogue extrêmement vivant, d'un tour à la fois constamment courtois et volontiers épigrammatique, semé d'anecdotes plaisantes, mais qui se refusaient à toute amertume, et marqué au sceau d'une très sympathique loyauté de part et d'autre, au point qu'on sentait souvent les deux antagonistes tout près de s'accorder, mais désireux d'épuiser tous leurs arguments avant de se retrouver au dénouement unis dans un commun amour du théâtre.

M^me^ Dussane a fait valoir, pour expliquer la sensibilité de l'acteur aux moindres réserves de la critique, l'effort auquel il s'astreint, la tension des dernières répétitions, et les liens étroits qui se tissent entre lui et le personnage dans lequel il aspire à s'incarner. Jean-Jacques Gautier a marqué de son côté que, sans ignorer ni mésestimer les servitudes qui s'attachent à la profession de comédien, le devoir d'honnêteté du critique était de juger tout interprète sur l'aboutissement de son effort, tel qu'il se propose au spectateur. Le critique lui-même n'écrit-il pas d'ailleurs — et plus spécialement de nos jours, du fait de la place qui lui est mesurée et des exigences dévorantes de l'actualité — dans des conditions difficiles ? Et est-il lui-même à l'abri du jugement de ses lecteurs, de leur sévérité parfois, qu'il ressent alors comme une injustice inévitable ?

En conclusion, seuls peuvent être admis comme règle d'or des rapports du Comédien et du Critique la sincérité, la bonne foi mutuelles, et comme lieu de rencontre de leur ferveur l'admiration ou la confiance partagée devant quelques hautes réalisations ou quelques réconfortantes promesses de l'art dramatique.

J. N.-D.

UN ESSAI DE CLUB DE THÉATRE « LES LUNDIS DRAMATIQUES »

Si Jacques Copeau pouvait naguère mettre l'accent sur l'urgente nécessité de soumettre les comédiens aux disciplines d'une école exigeante, il semble aujourd'hui que ce soit le public qui ait surtout besoin de ce qu'on pourrait nommer une rééducation théâtrale. Ne peut-on espérer, en mettant en présence ce que j'appellerai, selon une terminologie à la mode, *producteurs* et *consommateurs*, renouer une coopération profitable aux uns et aux autres ?

Ces remarques générales sont-elles valables dans le cas particulier des « Lundis Dramatiques » ? La formule mise au point au cours des trois saisons qui viennent de s'écouler (soit plus de quatre-vingt-dix entretiens) ne néglige pas, en effet, de piquer la curiosité des étudiants en faisant appel chaque fois au concours effectif des auteurs, des comédiens et des metteurs en scène, les œuvres étudiées étant choisies parmi les plus marquantes de la saison théâtrale. La présence et la participation des personnalités les plus variées, souvent fort éminentes, toujours représentatives, donnent évidemment aux séances du Club du Théâtre un lustre et une portée qui lui ont acquis, au demeurant, la sympathie des animateurs eux-mêmes et des amateurs qui se joignent de plus en plus nombreux aux étudiants.

Les comptes rendus sténotypés conservés dans les archives de l'Ecole montrent l'intérêt des débats parfois pittoresques, toujours révélateurs, soulevés par la présentation de telle ou telle œuvre, défendue, expliquée, illustrée par l'auteur, le metteur en scène et les interprètes. Nous osons espérer qu'ils seront un jour un document précieux pour l'histoire du Théâtre au lendemain de la seconde guerre mondiale.

G. LERMINIER.

Ont participé aux « Lundis Dramatiques » : MM. AUDIBERTI, J.-J. BERNARD, PAUL CLAUDEL, MAURICE CLAVEL, GUSTAVE COHEN, JEAN LESCURE, GABRIEL MARCEL, ANDRÉ OBEY, RENÉ-MAURICE PICARD, HENRI PICHETTE, JULES ROMAINS, ANDRÉ ROUSSIN, ARMAND SALACROU, JULES SUPERVIELLE, PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, ROGER VAILLAND, VERCORS, PIERRE ASSY, JEAN-LOUIS BARRAULT, ANDRÉ BARSACQ, GASTON BATY, JULIEN BERTHEAU, ROGER BLIN, RENÉ CLERMONT, XAVIER DE COURVILLE, JAN DOAT, RENÉ DUPUY, ANDRÉ FRÈRE, HUBERT GIGNOUX, JEAN-PIERRE GRENIER, CLÉMENT HARARI, JACQUES HEBERTOT, OLIVIER HUSSENOT, MAURICE JACQUEMONT, YVES JOLY, LOUIS JOUVET, MARCEL MARCEAU, JEAN MARCHAT, CLAUDE MARTIN, JEAN MERCURE, JEAN MEYER, GÉRARD PHILIPPE, ANDRÉ REYBAZ, HENRI ROLLAN, RAYMOND ROULEAU, CLAUDE SAINVAL, PIERRE VALDE, JACQUES VIGOUREUX, JEAN VILAR, GEORGES VITALY, MICHEL VITOLD. MMmes MICHÈLE ALFA, ANDRÉE CLEMENT, SUZANNE DANTES, SUZANNE FLON, CATHERINE FONTENEY, SIMONE GEOFFROY, SYLVIA MONTFORT, JACQUELINE PIANAVIA, MARCELLE TASSENCOURT, LISE TOPART, CATHERINE TOTH, HÉLÈNE SAUVANEIX, HÉLÈNE VERCORS.

DONNEAU DE VISÉ

On sait la place importante que tint le fondateur du « Mercure Galant », critique et auteur dramatique, dans l'histoire de la vie de Molière et de sa troupe. M. Pierre Mélèse fut un des premiers à attirer l'attention sur ce point capital (1). Aussi la SOCIÉTÉ D'ETUDES

(1) *Un homme de lettres au temps du grand Roi*, Droz édit., 1936.

DU XVII[e] SIÈCLE que préside M. Georges Mongrédien lui avait-elle demandé de parler de ce curieux « affairiste » à l'occasion d'un des Entretiens qu'elle organise régulièrement dans les salons de M. Philippe Rémy. Au cours de cet entretien M. Léon Chancerel lut et commenta une scène de *la Mère Coquette* (où Molière, déja fort malade tenait le rôle de Géronte) (2) et une scène du *Mercure Galant* de Boursault qui met en action la vie secrète de la célèbre Gazette.

LA MOTHE LE VAYER

Si l'existence de Donneau de Visé, si intimement mêlée à celle de Molière, peut, dans une certaine mesure, contribuer à l'éclairer, l'étude minutieuse de la vie et des œuvres du philosophe La Mothe Le Vayer (père de l'abbé François La Mothe Le Vayer, intime ami de Molière) s'impose avec non moins de nécessité. M. Jasinski n'a pas manqué d'attirer sur ce point l'attention de ses auditeurs dans la leçon de clôture de ses cours publics à la Sorbonne. Il montra l'influence profonde de la *Prose Chagrine* et de *l'Amitié* sur *le Misanthrope*, son créateur et son interprète. Il a rappelé que c'est La Mothe Le Vayer qui, après Montaigne, soufflera à Béralde ses répliques sur la médecine et les médecins et à Chrysale son sentiment sur le rôle des femmes dans un ménage. N'est-ce pas l'expression même de la philosophie de Molière au seuil de la mort que cette phrase de La Mothe Le Vayer : « Notre vie n'est, à le bien prendre, qu'une fable, notre connaissance qu'une ânerie, notre certitude que des contes, tout ce monde qu'une farce et perpétuelle comédie ».

L. Ch.

« PRESTIGES DU THÉATRE »

(2[e] série)

LE MÉLODRAME OU LE TRIOMPHE DE LA VERTU

(Voir N° 1, 1950, p. 80)

14 mai, L'état civil du mélodrame. — *21 mai,* Le Chaudron des Sorcières. — *28 mai,* Où apparait Guilbert de Pixérécourt. — *4 juin,* Au musée lorrain de Nancy. — *11 juin,* L'enfance et la jeunesse. Les premiers succès. — *2 juillet,* De la gloire à l'oubli. — *9 juillet,* Les regrets, les refus et l'adieu. — *16 juillet,* Deux émules et rivaux de Pixérécourt. — *23 juillet,* De Cuvelier à François de Curel. — *30 juillet,* Ainsi mourut le mélodrame.

Avec ce dixième entretien a pris fin la première année de nos émissions « Prestiges du Théâtre ». Celles-ci reprendront en octobre, pour la rentrée de Louis Jouvet, avec « LA FARCE ET LES FARCEURS ».

Ont pris part à ces émissions :

LÉON CHANCEREL, MARCELLE DERRIEN, HENRI DOUBLIER, JEAN-PIERRE ELBERT, YVETTE ETIEVANT, FERNAND-RENE, Me MAURICE GARÇON, de l'Académie Française, JACQUES HILLING, LUCIENNE LETONDAL, HENRI-ROLLAN, de la Comédie-Française (Réalisation RENÉ GUIGNARD).

(2) Rééditée avec *la Veuve à la mode* (également jouée par la troupe de Molière en 1668) et *les Dames Vengées* (1695), accompagnées d'une introduction et de commentaires de P. Mélèse, Droz édit., 1940.

IN MEMORIAM

HOMMAGE A RENÉ MATHIS

Directeur de la Scène de la Comédie Française

René Mathis n'est plus. Je ne le puis croire encore. Il est parti le matin même du retour de la tournée d'Egypte et du retour de son second : Bernard Roussillon.

Il a tenu jusqu'à l'extrême limite de ses forces pour que soit assuré le service jusqu'au relais, puis il est parti. Voilà René, c'est tout lui, c'est l'image de sa conscience professionnelle, de son amour profond pour *Sa* Maison, de son dévouement total à la Comédie-Française.

Je l'avais connu il y a un peu plus de vingt ans à l'Odéon, au grand Odéon de Gémier. Nous étions jeunes tous deux. Il avait joué la comédie; notamment avec Pitoëff qu'il aimait et admirait. Mais sa petite taille le gênait et, déjà, il avait fait de l'administration. Il avait été engagé par Gémier comme Régisseur. Mais, dès sa première année de service, on ne tardait pas à s'apercevoir qu'il était bien supérieur à sa tâche. Il nous fut même donné de nous rendre compte de sa valeur de comédien plus d'une fois. Je me souviens particulièrement d'une représentation des *Bouffons*. Un de nos camarades subitement malade dut être remplacé en 24 heures. Personne ne savait le rôle, fort long. Mathis accepta de le jouer; il fit l'étonnement de tous. Non seulement, il le savait très bien, mais encore il fut parfait; d'une intelligence et d'une justesse de ton remarquables. Et plus d'une fois ensuite, il fut mis à contribution. Mais il n'avait pas très confiance en son avenir de comédien, et l'administration l'attirait. Il resta avec nous trois ou quatre ans, puis un heureux concours de circonstances lui ouvrit les portes de la Grande Maison. Pierre Aldebert, aujourd'hui Directeur de Chaillot, qui était à la même époque Régisseur-Metteur en scène de Gémier, avait été appelé à succéder à Charles Bertheaux au poste de Directeur de la scène à la Comédie. Mais il démissionna bientôt, et lorsque M. Emile Fabre lui demanda qui il voyait pour lui succéder, il se souvint immédiatement de René Mathis dont les remarquables qualités l'avaient frappé à

l'Odéon. Il prédit à celui-ci une brillante carrière à ce poste — délicat entre tous —. M. Emile Fabre l'engagea... Pierre Aldebert ne s'était pas trompé. René était fier de la confiance qui lui était faite. Mais comme cette confiance, il la méritait ! Dès son entrée dans la Maison, il se donna corps et âme à sa tâche, et toute sa vie — si courte, hélas ! — fut consacrée à sa femme, à ses enfants, et à la Comédie-Française; pour ne pas dire à la Comédie-Française, à sa femme et à ses enfants. Ce qu'est le poste de Directeur de la scène, tel que René Mathis l'a rempli, je le vois ainsi : Vous savez ce que sont ces grands postes de Directeurs de Ministères; le Ministre passe, les Directeurs restent. Ce sont eux qui assurent la bonne marche des affaires pendant les crises, et leur influence est certaine dans toutes les grandes décisions. Le beau métier, a dit un Auteur dramatique. Eh bien, c'était cela, René Mathis à la Comédie-Française. Il connaissait à fond cette grande et terrible Maison. Et bien souvent, pendant les crises qu'elle a subies, les changements d'Administrateur, il a su soutenir le Doyen, chargé de l'intérim, et assurer, grâce à sa connaissance profonde de tous les rouages compliqués de ce grand navire, la bonne marche de la Maison. Pas un Administrateur qui n'ait eu intérêt à faire appel à sa compétence, aussi bien artistique que technique. Le grand Administrateur que fut Edouard Bourdet avait placé en lui une confiance totale et avait même étendu ses fonctions tant il avait d'estime pour lui. Quant à notre cher Administrateur actuel, chargé de l'écrasante direction des deux salles, il en fit son Conseil et son Ami. Dire tous les services éminents rendus par Mathis à la Comédie-Française au cours de ces quinze dernières années est impossible. Quelle situation embrouillée ou délicate n'a-t-il pas aidé à débrouiller ! Quels apaisements n'a-t-il pas apportés dans telle ou telle tension ! Comme il nous connaissait bien tous ! Comme il connaissait bien les acteurs, leurs qualités et leurs travers ! Et comme il connaissait tout son personnel, et savait si amicalement en obtenir les efforts que nécessitait la bonne marche de ces deux grands Théâtres ! Comme il était aimé de tous ! J'ai déjà, hélas, assisté à beaucoup de services funèbres. Jamais je n'ai vu une foule pareille que ne pouvait contenir Saint-Germain-des-Prés, sa paroisse, assister avec tant d'émotion et de recueillement à cette longue cérémonie. C'est bien là, cher René, la preuve de l'amitié, de l'estime, de la confiance, de la reconnaissance que tu avais su inspirer à tous ceux qui étaient là, en ce 18 avril sinistre, à Saint-Germain-des-Prés, du plus modeste au plus illustre.

Toi si simple, qui savais si bien t'effacer, tu es regretté comme peu d'hommes le furent.

Adieu, René. Je n'irai plus dans ton petit bureau te demander conseil, bavarder avec toi après une dure journée de travail. Nous ne rentrerons plus ensemble à pied par cette vieille rue des Saints-Pères, après ces représentations du soir, mais, désormais seul, jamais je ne franchirai ce pont du Carroussel sans me souvenir de toi, de l'homme parfait que tu fus, du Père incomparable et de l'Ami irremplaçable.

Louis SEIGNER.

24 mai 1950.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons ici qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux.

ABRÉVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age Nouveau.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysos (Orgão do serviço nacional de teatro do Ministério da Educação e Saùde, Rio de Janeiro).* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Etudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **F.** — *Figaro.* — **FD.** — *Filodramatica.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux, tréteaux et personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **T.** — *Teatro.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **V.I.** — *Vie intellectuelle.*

Ont collaboré à cette notice : Mmes MADELEINE HORN-MONVAL, ROSE-MARIE MOUDOUÈS, MM. LÉON CHANCEREL, J.-G. PROD'HOMME, RAYMOND LEBÈGUE, PIERRE MÉLÈSE, RENÉ THOMAS.

I - II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES — CATALOGUES

285. *Almanach du théâtre et du cinéma* 1950, présenté par Pierre Fresnay, avec la collaboration de J. Barreyre, A. Bazin, M. Beigbeder, A.-J. Cauliez, G. Charensol, Cl. Chonez..., sous la direction de J. Vagne. P. Edit. de Flore et de la Gazette des Lettres, 1949, in-16, 256 p., Pl.

286. *Catalogue de l'exposition Christian Bérard* (23 févr. - 23 avril 1950, Musée National d'Art Moderne). P. 1950, Edit. des Musées Nationaux.

Textes de J. Cassou, Colette, J.-L. Barrault, J. Cocteau, L. Jouvet, B. Kochno. *Contient répertoire des costumes et décors de théâtre.*

287. HARDEL (Emilie). — *Catalogue des ouvrages de Sophocle.* P., Impr. Nle, 1949, in-8°.

288. *Enciclopedia del teatro e del cinema,* diretta da Armando Crocio. 1 vol. 16 × 22, 650 p., 1.300 colonnes, 1.800.000 lettres, 1.200 illustrations. Casa editrice Crucio, via Sistina 4, Roma.

289. KOSCH (Wilhelm). — *Deutsches Literatur - Lexikon.* Berne, A. Francke, s.d.

290. VALLÉE (Robert). — *Petits Musées de Paris.* P., Edit. Internationales, 1948, in-16.

291. *Narodni Museum,* 1818-1948. Praha, Nakladem Narodniho Musea. 1949, 260 p., 80 pl. h.-t.

Important ouvrage collectif qui étudie l'historique et dresse le bilan de développement et d'activité du Musée National de Prague. Les pages 237 *à* 253 *contiennent les résumés en langue française des seize chapitres du volume.*

292. S.R. — *An Irving collection.* Theatre Notebook, april-june 1950.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

293. BARJON (L.). — *Le drame de la destinée humaine dans le théâtre contemporain.* Etudes, janvier 1949.

294. BARJON (L.). — *Unité du drame humain dans le théâtre d'aujourd'hui.* Etudes, février 1950.

295. BARJON (L.). — *Désespoir ou dépassement, les réponses de nos dramaturges.* Etudes, mars 1950.

296. BERTUETI (Eugenio). — *Teatro che passa e teatro che non passa.* Teatro, 15 janvier 1950.

297. CELLI (Gian Carlo). — *Considerazione sull'attuale realismo.* Archi, n° 1, janvier 1950.

Voir aussi N° 327.

298. GRANZOTTO (G.). — *Corso verso il rosa con « Le signora delle camelie ».* Teatro, 15 janv. 1950.

299. LANDSTONE (Charles). — *You and the theatre.* A. Pocket Guide. Curtainraiser by Sybil THORNDIKE. London, Macdonald and Evans, in-16, 107 p. ill.

300. STANISLAVSKI (Constantin). — *Building a character,* translated by C. REYNOLDS HAPGOOD, New-York, Theatre Arts Book, 1949, in-8°.

301. PITOEFF (Georges). — *Niente salsa per le opere grandi.* **S.,** janv. 1950.

302. SPAINI (Alberto). — *Immortalita del teatro.* Teatro, janvier 1950.

303. VILAR (Jean). — *Les secrets.* **R.T.,** n° 11.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

304. ARMANDI (G.). — *Reclutare il publico.* **T.,** mars 1950.

305. LANGERON (Roger). — *Quand le parterre manifestait.* **F.,** 22 avril 1950.

306. LAUTERER (A.). — *Speculations on the value of modern theatre forms.* **B.N.T.C.,** déc. 1949.

307. MONGRÉDIEN (Georges). — *La vie de Société aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.* P., Hachette, 1 vol. in-16, 1950.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

308. DEIERKAUF-HOLSBOER (S.W.). — *La vie théâtrale à Paris de 1612 à 1614.* **M.L.N.,** 1948, P. 10-19.

309. DEIERKAUF-HOLSBOER (S.W.). — *Trois querelles et leurs renseignements pour l'histoire du théâtre français au XVII^e^ siècle.* **M.L.N.,** LXIV, 446-454 (1949). 1606, Valleran, Ruffin, Gaultier Garguille; 1610, Laporte; 1657, le receveur des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne.

310. SCHLUMBERGER (Jean). — *Eveils. Notre Jeunesse : la naissance du Vieux-Colombier et de la N.R.F.* P., Gallimard, 1950, 1 vol. in-16 double couronne.

b) Architecture, aménagements, équipement

311. *Du revêtement du sol dans les salles de spectacle.* Spectacles, mai 1949; Architecture d'Aujourd'hui, n° 23.

312. *Teatro Castro alves.* **D.,** n° 1.

313. BURRISH-MEYER (Harold). — *Theatre and auditoriums.* Reinhold Publishing Corporation, New-York, 1949, 227 p.

314. CHEVALIER (Denis). — *Précis historique et technique de la décoration théâtrale.* Age Nouveau, n° 47, mars 1950, 16 p. h.-t., fig.

315. D'WELLES. — *Le Grand Théâtre de Bordeaux. Naissance et vie du chef-d'œuvre de Louis.* P., Delmas, 1950, ill.

316. FREEDLEY (G.) et BAKER (P.). — *Are you going to build a theatre ?* Theatre Arts Book, New-York, 1950.

317. PEET (Telfain B.). — *A portable stage setting.* Dramatics, févr. 1950.

318. SABATHIER-GAZAN (H.). — *Harvester Machinery.* P., Imp. Hevel et Médard, 1949, in-8°.

319. STEWART (Hal D.). — *Stage craft.* Londres, Pitman, 1950, 1 vol. 216×137, 237 p. ill.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

320. DURSI (Massimo). — *Capitani a attendenti ?* **S.,** mars 1950.

321. POSSENTI (Eligio). — *« Theodora » di Sardou nell'interpretazione di Sarah Bernhardt.* **S.,** janv. 1950.

322. VALOGNE (Catherine). — *Le décor et le Soulier de Satin.* **A.,** 20 janv. 1950.

323. VALOGNE (Catherine). — *Georges Braque vient de réaliser pour Louis Jouvet les décors de Tartuffe.* **A.,** 27 janv. 1950.

324. VALOGNE (Catherine). — *André Roussin : « les meilleures mises en scène ? celles qu'on ne voit pas ».* **A.,** 31 mars 1950.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

325. LAVER (James). — *Tudor costume.* Londres, Harrap, 1950, 72 p.

326. LELOIR (Maurice). — *Histoire du costume de l'antiquité à* 1914. P., Ernst, 1949, T. XI, in-4°, ill.

327. PACUVIO (Giulio). — *Buoni costumi e cattivi.* **T.,** janv. 1950.

328. SCILEPPI (Francine F.). — *The costume institute.* Dramatics, févr. 1950.

Voir aussi N° 448.

e, f) Direction, administration, législation

329. *Code annoté de la taxe des spectacles.* P., Soc. d'Edit. Techniques et Administratives, 1948, in-4°.

330. LEBLANC (G.). — *Incidence des règlements sur la construction des salles de spectacles.* Architecture d'Aujourd'hui, n° 23, mai 1949.

331. PEARSON (Michel). — *The director's place in the theatre.* Dramatics, mars 1950.

332. SELDEN (Samuel). — *Organizing a Community Theatre.* Theatre Arts Book, New-York, 1950.

V

LE COMÉDIEN

333. McCOLLOM (William G.). — *Reflections on the Art of Acting.* **B.N.T.C.,** mars 1950.

334. RIDENTI (Lucio). — *Le bovarysme de l'acteur.* **R.T.,** n° 1.

335. STANISLAVSKI (Constantin). — *L'éthique de l'acteur.* **R.T.,** n° 1.

336. STEFANO (Carlo di). — *Morire in scena.* **T.,** janv. 1950.

VI

BIOGRAPHIES

ANTOINE.

337. ROBERT (Guy). — *Lettres inédites à Henry Fèvre* (Antoine, etc...). **R.H.L.,** L., 64-82.

338. VALOGNE (Catherine). — *Le souvenir d'André Antoine.* **A.,** 3 fév. 1950.

BAKER (Joséphine).

339. ABTEY (Commandant Jacques). — *La guerre secrète de Joséphine Baker.* P., Naegel 1950, in-8°.

BARTET (Julia).

340. BACQUÉ (Suzanne). — *Julia Bartet,* P. Editions Théâtrales, 1950.

BÉRARD (Christian).

341. *Christian Bérard,* Chrysalis, 1950.

BOURVIL.

342. POLBERNAR (Jean). — *Bourvil, comique paysan...* Montrouge, P. Dupont, imp., 1949, in-16.

CERTES (André).

343. DUCREUX (Louis). — *André Certes animateur infatigable,* **O.,** 18 janv. 1950.

CAZENEUVE (Maurice).

344. VALOGNE (Catherine). — *Maurice Cazeneuve. Son objectif : le cinéma via radio et théâtre.* **A.,** 3 mars 1950.

CHEVALIER (Maurice).

345. CHEVALIER (Maurice). — *Ma route et mes chansons : par ci, par là.* P. Julliard, 1950.

COPEAU (Jacques).

346. COPEAU (Jacques). — *Quinze lettres inédites.* **R.T.,** N° XI.
Lettres à J. Schlumberger, X. de Courville, A. Obey.

347. ARNOLD (Paul) et STREHLER (Giorgio). — *Omaggio a Copeau e a Dullin.* **S.,** janv. 1950.

348. ROUCHÉ (J.), SCHLUMBERGER (J.) et VILDRAC (Ch.). — *Jacques Copeau.* **H.M.,** N° 42, janv. 1950.

349. GOUHIER (A.). — *J. Copeau et Ch. Dullin.* **V.I.,** janv. 1950.

350. SIMON (M.). — *O « poverello » do teatro frances.* Correio da Manha, 13 nov. 1949.

DULLIN (Charles).

351. ARNAUD (Lucien) et BLIN (Roger). — *Souvenir de Charles Dullin,* **A.N.,** mars 1950.

352. *C. Dullin : Attore e regista,* **T.,** janv. 1950.

353. BROCHET (Henri). — *Charles Dullin.* **J.T.P.,** janv.-fév. 1950.

354. CARAT (Jacques). — *Charles Dullin.* Paru janv.-fév. 1950, N° 57.

355. DUSSANE (B.). — *Charles Dullin.* **M.F.,** fév. 1950.

356. FLORENNE (Yves). — *Adieu à Charles Dullin.* **G.L.,** 24 déc. 1949.
Voir aussi N^{os} 347, 349.

LIVRY (M^{lle} de).

357. BENGESCO (G.). — *Les comédiennes de Voltaire.* P., Perrin, 1 vol., in-8° cour.
La tragédie selon Voltaire. Voltaire et la Hollande (1713-1743). *Voltaire et M^{lle} de Livry* (1716-1778).

LUGNÉ-POE.

358. DUPIERREUX (Richard). — *Lugné-Poe.* Paris, O. Lieutier, 1950.

PITOËFF (Ludmilla).

359. CORSI (Mario). — *Ricordo di Ludmilla.* **T.,** janv. 1950.

PONT ALAIS (Jehan du).

360. ADÈS (Jehan). — *Jehan du Pont Alais,* La Grive, janv. 1950.

RACHEL.

361. COST (March). — *Rachel, an interpretation.* Londres, Collins, 1947, 479 p.
Etude sur Rachel présentée comme une autobiographie, très documentée. L'auteur est une actrice anglaise.

SOREL (Cécile).

362. SOREL (Cécile). — *La confession de Célimène. Souvenirs II.* P. Presses de la Cité, 1949, in-16.

VIII

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origine

363. ARISTOPHANES. — *The Birds,* translated into english rhyming verse with introduction and notes by Gilbert MURRAY, Allen & Unwin, 1950, 1 vol., 184 × 120.

364. SOPHOCLE. — *Trois tragédies : Œdipe-Roi, Œdipe à Colone, Antigone,* nouvellement traduites par Mario MEUNIER, P., A. Michel, 1950, 1 vol., in-16, 296 p.

365. SOPHOCLE. — *Tragédies,* traduction de Paul MAZON, P., Belles Lettres, 1950, 2 vol.

366. TÉRENCE. — *Hécyre, Adelphes.* P., Belles Lettres, 1949, in-8°, T. II.

c) Moyen Age

367. COHEN (G.). — *Tableau de la littérature française médiévale.* P., 1950, 1 vol. 185 × 240, 150 p.

368. RUTEBEUF. — *Le Miracle de Théophile.* P., H. Champion, 1949, in-16.

d) XVII[e] siècle

CORNEILLE.

369. CORNEILLE (Pierre). — *Mélite,* texte publié par M. ROQUES et M. LIÈVRE, DROZ, Genève. Edition de la version originale de 1633 avec les variantes de 1644 et 1692.

370. HERLAND (Louis). — *Les éléments précornéliens dans la* Mort de Pompée *de Corneille.* **R.H.L.L.,** I-15.

MOLIÈRE.

371. MOLIÈRE. — *Amphitryon,* introduction et notes par P. MÉLÈSE. Genève, Droz, 1950, 1 vol., in-12, 120 p. Lexique et bibliographie.

372. MOLIÈRE. — *Théâtre de l'année* 1671 (*Psyché, les Fourberies de Scapin, la Comtesse d'Escarbagnas*), texte établi et présenté par René BRAY, P., Belles Lettres, 1950.

373. MOLIÈRE. — *M. de Pourceaugnac,* 1 vol. — *Le Bourgeois Gentilhomme,* 1 vol. — *Les Fourberies de Scapin,* 1 vol. — *Les Femmes Savantes,* 1 vol. — *Le Malade Imaginaire,* 1 vol, P., Tous les Livres (41, rue de Seine), 13 × 20.

374. BERNIER (François). — *Léon Petit, François Bernier, voyageur et disciple de Gassendi.* **M.F.,** N° 1040, 1er avril 1950.

Notes biographiques et bibliographiques sur cet ami et collaborateur de Molière.

375. GRIMAREST. — *La Vie de Monsieur de Molière.* Bulletin de la Société d'Etudes du XVIIe siècle, N° IV, 1950.

Compte rendu du débat de la Société d'Histoire du Théâtre sur l'authenticité du récit de Grimarest.

RACINE.

376. RACINE (Jean). — *Un inédit de Jean Racine,* La Nef, fév. 1950.

377. BUSSON (Henri). — *Racine-le-Démoniaque ?* La Nef, fév. 1950.

378. VAUNOIS (Louis). — *Pour le 250e anniversaire de la mort de Racine.* Bulletin de la Société d'Etudes du XVIIe siècle, N° 1, 1950.

Eclaircissements biographiques : à quel âge Racine a-t-il fréquenté les Petites Ecoles ? Deux lettres inédites reproduites en fac-similé.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS.

379. *Théâtre,* introduction de G. BAUER. Collection du Flambeau. P., Hachette, 1 vol., 320 p., in-16, 1950.

380. LANCASTER (Henri-Carrington). — *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire* (1715-1774). The Johns Hopkins Press, Baltimore et Belles Lettres, Paris 1950, XII-662 p. en 2 vol.

f) XIXe siècle

BALZAC.

381. BACIOLO (Luigi). — *Il teatro di Balzac.* **T.,** 15 mars 1950.

Illustrations d'après des documents de l'époque.

COURTELINE.

382. DESCAVES (P.). — *Courteline,* Caliban N° 33.

383. DUBEUX (Albert). — *La curieuse vie de Georges Courteline,* présentation de Roland DORGELÈS. P. Gründ, 1949, in-8°, 235 × 185, 323 p.

384. DUMAS FILS (Alexandre). — *La Dame aux camélias,* cf N° 298.

385. FÉVAL (Paul) et BOURGEOIS (Anicet). — *Le Bossu,* p. en 5 a. P. Calman-Lévy, réimp. 1950, 1 vol. in-8° cour., 156 p.

HUGO (Victor).

386. ACHARD (Marcel). — *La bataille d'Hernani,* Conferencia N° 12, 1949.

MUSSET.

387. *Andrea del Sarto*, texte établi et présenté par Jean RICHER.

388. *Le Caprice Italien* (les Caprices de Marianne), variantes. **R.T.**, n° 11.

389. *Bettine*, Comédie en 1 acte, version primitive inédite, présentée par J. RICHER. **M.F.**, déc. et janv. 1949.

SAND (George).

390. GALZY (Jeanne). — *George Sand.* P. Julliard, 1950, in-16, 336 p.

SARDOU (Victorien).

391. SARDOU (Victorien). — *Théâtre complet*, T. XI. P. A. Michel, 1950, in-16, 878 p.

Divorçons - Belle Maman - Les gens nerveux - Les premières armes de Figaro - Les pommes du voisin.

g) XX^e^ siècle

392. ROUCHÉ (Jean). — *Au Théâtre en 1900.* Plaisir de France, mars 1950.

393. BOISDEFFRE (Pierre de). — *Métamorphose de la littérature de Barrès à Malraux.* P., Alsatia, 1950, 1 vol., 14 × 19, 384 p., ill.

Barrès - Gide - Mauriac - Bernanos - Montherlant - Malraux.

394. VAUDOYER (J.-L.). — *Dédié à l'amitié et au souvenir, de Paul Drouot à Jean Giraudoux.* P. Plon, 1 vol., in-8° jésus.

395. SCHNEIDER (Alan). — *Another part of the elephant*, **B.N.T.C.**, déc. 1949.

Le théâtre en Europe en 1949.

AUDIBERTI.

396. *Cent jours*, 100 jours de la vie d'Audiberti. P., Gallimard, 1950, in-16 double cour.

397. CAILLET (Gérard). — *Audiberti rêve d'écrire avec* 300 *mots.* **O.**, 25 janv. 1950.

BECQUE.

398. BAUER (Gérard). — *Henry Becque.* **C.**, N° 11, 1949.

BERNSTEIN (Henri).

399. GUTH (Paul). — *Interview d'Henri Bernstein.* **R.P.**, fév. 1950.

CLAUDEL (Paul).

400. KATAVKA (Miti). — *Paul Claudel, ami du Japon.* Revue **France-Asie, N° 43.**

GHELDERODE (Michel de).

401. MAUDUIT (Jean). — *Michel de Ghelderode ou l'Ange du Bizarre,* **E.,** av. 1950.

GIRAUDOUX (Jean).

402. *Jean Giraudoux, étude et bibliographie.* Theater aus Frankreich, mars 1950.

403. ANSTETT (J.-J.). — *Ondine, de Fouqué à Giraudoux,* les Langues Modernes, mars-avril 1950.

Voir aussi N° 394.

MAETERLINCK.

404. *Mauricio Maeterlinck.* **D.,** N° 1.

MONTHERLANT.

405. MONTHERLANT (H. de). — *Notes sur mon théâtre.* P. édit. l'Arche, 1950. 1 vol. 15 × 20.

406. SAINT-PIERRE (Michel de). — *Montherlant, bourreau de soi-même.* P. Edit. du Temps Présent, 1949, in-16.

ROGER-FERDINAND.

407. DUFRESNE (Claude). — *Roger-Ferdinand écrira un jour une pièce sartrienne.* **O.,** 25 janv. 1950.

SALACROU (Armand).

408. CAPASSO (Aldo). — *La convenzioni di Salacrou.* **T.,** 15 janv. 1950.

SARTRE (J.-P.).

409. DUMÉRY (Henri). — *L'athéisme sartrien.* Esprit, févr. 1950.

410. BEIGBEDER (Marc). — *Théâtre philosophique II : Sartre.* Esprit, N° 12, déc. 1949.

TRISTAN BERNARD.

411. *Le petit café,* comédie en 3 actes. France-Illustration, supplément théâtral et littéraire, N° 51.

TROYAT (Henri).

412. *O romancesta e o escritor teatral : Henri Troyat.* Sbat Boletim, mai-juin 1949.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

Paris, provinces, pays de langue française

413. BAILLY (René). — *La décentralisation théâtrale.* **L.M.,** mars 1950.

414. FUZELLIER (Et.). — *Histoire du théâtre de langue d'Oc.* Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes II, fasc. I (suite du N° 183).

415. CORDES (Léon). — *L'œuvre théâtrale d'Emile Barthe.* Tirage à part du Gay Saber, nov.-déc. 1949, plaquette, II p.

416. VIEU (Ernest). — *Emile Barthe e lo teatre d'Oc.* Institut d'Etudes Occitanas, Tolosa, 1949, 1 plaquette, 11 p.

417. JOURDA (Pierre). — *Une session théâtrale à Perpignan* (1774-1775). Annales de l'Université de Montpellier, I, 275-286.

418. JOURDA (Pierre). — *Une session théâtrale à Pau en* 1777. Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau, 3e série, V, 258-269.

419. JOURDA (Pierre). — *Les avatars d'une troupe de comédiens au* XVIIIe *siècle.* Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, LXXI, pp. 142 sq.

420. BARBEY (Fr.). — *Orbe de* 1470 *à* 1500. Mélanges d'histoire et de littérature offerts à M. Ch. Gilliard, Lausanne, 1944.

Moralité de S. Hermite à 3 personnages, *Passion et Résurrection* de N.-S.

421. BOLL (André). — *Au théâtre municipal de Strasbourg : Mattern et Noé.* **A.,** 3 fév. 1950.

422. RANAY (Jeanne). — 50 *ans de théâtre alsacien à Colmar* 1899-1949. Colmar imp. Lechleiter, 1949, in-8°.

423. ROULET (Alfred). — *Le problème des théâtres à Genève,* La Suisse, 5, 7, 8, 10, 13, 20, 26 janvier.

424. SALACROU (Armand). — *Un nouveau groupement théâtral. Le Point* 50. **O.,** 18 janv. 1950.

X

HISTOIRE DU THÉATRE ÉTRANGER

ALLEMAGNE

425. *Les pièces de théâtre préférées en Allemagne.* Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne. Av. 1950.

AUTRICHE

426. GAIPA (Ettore). — *Schnitzler mezzo secolo ha raccontato nei sui drammi la storia dell' aristocrazia di Vienna.* **S.,** mars 1950.

427. Romano (Sergio). — *Un teatro ogni* 80.000 *persone.* **S.,** mars 1950.

BELGIQUE

428. LIEBRECHT (Henri). — *Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles,* album in-4° raisin, grav. en couleurs, impression sur papier or. P., Edit. Publicité, 252, faubourg Saint-Honoré.

BRÉSIL

429. BARROS (Olavo de). — *Joâo Caetano dos Santos* **D.,** N° 1. *MARTINS PENNA.*

430. CAMARGO (Joracy). — *O Molière Brasileiro.* **D.,** N° 1.

431. FIGUAREDO (Guilherme). — *Introduçâo a Martins Penna.* **D.,** N° 1.

432. FORNARI (Ernani). — *O na morô e a casamento a travèsda obra da Martins Penna,* **D.,** N° 1.

433. MAGALHÃES JUNIOR (R.). — *Martins Penna e seus seguidores.* **D.,** N° 1.

434. OTTONI (Aureo). — *Bibliografia Brasile ira de Teatro* (1938-1943). **D.,** N° 1.

435. VEIGA (Luiz Francisco da). — *Luis Carlo Martins Penna o criador da comedia nacional.* **D.,** N° 1.

BULGARIE

436. SERAFINI (Guido). — *Il teatro bulgaro oggi.* **S.,** avr. 1949.

CHINE

437. CHEU (Jack). — *The chinese Theatre.* London, Dennis Dobson Ltd, 1949, in-8° 63 p., bibliog.

ESPAGNE

438. RIBEIRO (Joaquim). — *Cervantes e o teatro.* **D.,** N° 1.

439. SLOMAN (Albert E.). — *The sources of Calderon's « El principe constante » : with a critical edition of its immediate source « la fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal-attribut » ed to Lope de Vega.* Londres, Blackwell, 1950, 216 XI 37.

440. LISBOA (José Carlos). — *Tirso de Molina.* **D.,** N° 1.

ÉTATS-UNIS

441. FAGIN (N. Bryllion). — *The histrionic Mr Poe.* Baltimore, John Hopkins, Press U.P., 1949, 289 p.
E. Poe *et le théâtre.*

442. FALK (Sawyer). — *Towards a National theatre.* **B.N.T.C.,** déc. 1949.

443. GEOLY (Andrew). — *Costume trends in the american theatre.* Dramatics, avr. 1950.

444. ROWE (Kenneth). — *The future of drama in the United States.* **B.N.T.C.,** mars 1950.

445. WEINGARTEN (J.A.). — *Modern american playwrights...* New-York, author, 19.
Voir aussi N°

GRANDE-BRETAGNE

446. BROWN (Stuart). — *The theatre in Yarmouth,* **T.N.,** avr.-juin 1950.

447. CRUMP (Geoffrey). — *Selections from english dramatist,* Londres, Dobson, 1949.

448. DENT (Alan). — *Nocturnes and rhapsodies,* Londres, Hamish Hamilton, 1950, 216 × 137.

FARQUHAR.

449. CONNELY (William). — *Young George Farquhar the Restoration Drama at twilight.* Londres, Casseland C°, 1949 in-8°, 349 p.

450. FARQUHARSON (M.). — *County drama movement.* Drama, Spring, 1950.

451. *Five seasons. The Old Vic Theatre Company* 1944 *to* 1949. Saturn Press, London, 1950, 69 p., in-4°, ill.

452. HOLMAN (Treve). — *Cornish plays and playing place.* **T.N.,** avr.-juin 1950.

453. GIBBS (Henry). — *Affectionately yours Janny.* (*Fanny Kemble and the theatre*). London, Jarrolds publis. s.d., in-8°, 192 p.

454. MARLOWE (Ch.). — *Tamburlaine the great. — The tragical history of Doctor Faustus. — The Jew of Malta. — Edward the Second.* Edited by Havelock Ellis with an introduction by J.-A. Symonds, London. Ern Benn, 1948, in-16. XLVIII, 430 p.

455. ORLANDO (Ruggero). — *Teatro in versi.* **T.,** 15 mars 1950.

SHAKESPEARE.

456. *Tragédies,* préface d'A. Maurois, notes de Jacques Gouelou. P., Bordas, 1950, 368 p.

457. CARRÈRE (Félix). — *L'imagination dans le théâtre de Shakespeare.* Les Langues Modernes, mars-avr. 1950.

458. FLATTER (Richard). — *Hamlet's Father.* Londres, Heinemann, 1949, in-8°, VIII, 207 p.

459. KNIGHT (G. Wilson). — *The wheel of fire.* Introduction de T. S. Eliot. Londres, Methuen, 1949, in-8°, 343 p.

Recueil d'essais sur l'œuvre de Shakespeare.

460. NICOLL (A.). — *Shakespeare Survey N°* 2. Cambridge University Press, 1949, in-4°, 104 p.

461. PURDOM (C. B.). — *What happens in Shakespeare,* Theatre Newsletter, déc.-janv. 1950.

462. SPENCER (Hazelton). — *The art and life of William Shakespeare.* New-York, Harcourt, Brace & C°, 1948, XX-495 p., in-8°.

463. TURNER (Margaret). — *There's rue for you.* Londres, Samuel French, 1950, 184 × 120.

464. WALKER (Roy). — *Shakespeare and the snark, a comment on C.-B. Purdom's « What happens Shakespeare ».* Theatre Newsletter, 25 fév. 1950.

465. *Shakespeare em todo o mondo.* Voir note p. 136.

SHAW (B.).

466. PEARSON (Hesketh). — *Bernard Shaw,* traduit de l'anglais par A. Brierre, P. Edit. du Pavois, 1949, in-16, 423 p.

467. SIGAUX (Gilbert). — *Bernard Shaw ou le rire métaphysique.* **G.L.,** 4 mars 1950.

468. BROWN (Ivor). — *Irene Vanbrugh,* Drama Spring, 1950.

469. REYNOLDS (Ernest). — *Modern English Drama. A survey of the Theatre from* 1900, London, 1950, Georges G. Harrap & C° Ltd, 1 vol., in-12, ill. index.

Panorama du théâtre anglais depuis 1900. *Nombreux documents, liste des théâtres anglais, étude sur l'architecture des salles, l'équipement de la scène (machinerie et éclairage), l'exploitation; les divers genres dramatiques et leur évolution. Excellente bibliographie.*

470. R. S. — *The scene plot of « the change of crowns » (Edevard Howard).* **T.N.,** avr.-juin 1950.

471. USTINOV (Peter). — *Plays about people.* Londres, Cape, 1950, 184 × 120, 256 p.

GRÈCE

472. HOPKINS (G.). — *Greek drama to day.* Drama, Spring 1950.

HONGRIE

473. REMENYI (Joseph). — *Jozsef Katona, hungarian dramatist* (1791-1830). **B.N.T.C.,** déc. 1949.

ITALIE

474. *A milano il teatro costa troppo.* **S.,** mars 1950.

475. CALENDOLI (Giovanni). — *I nostri autori : Rosso di San Secondo, o l'essaltazione dell'istinto.* **T.,** janvier 1950.

476. GOLDONI. — *Les Rustres,* comédie, Bruxelles, Office de Publicité, 1948, in-8°.

477. JACOBI (Ruggero). — *Goldoni e a comedia dell'arte.* **D.,** N° 1.

478. LUCIGNANI (Luciano). — *Orazio costa regista.* **T.,** 15 janvier 1950.

479. MICHELOTTI (Gigi). — *Occhio alla provincia.* **T.,** janv. 1950.

PIRANDELLO.

480. ALHEINE (Raoul). — *Le fantastique social dans l'œuvre de Pirandello.* Revue de la Méditerranée, N° 33, 1949.

481. SOMMA (Luigi). — *Il senso della colpa da Pirandello a O'Neill.* **T.,** 15 février 1950.

482. SIMONI (Renato). — *Omaggio a Raffaele Viviani.* **S.,** avr. 1950.

483. VASILE (Turi). — *Il teatro e la provincia.* **T.,** mars 1950.

JAPON

484. PERRIAND (Charlotte). — *Spectacles au Japon.* Architecture d'Aujourd'hui, N° 23, mai 1949, ill.

MEXIQUE

485. MORO (Constante). — *E sorto un emulo di Charlie Chaplin.* **T.,** janvier 1950.

SUÈDE

486. LUCIGNANI. — *Il genio malefico.* **T.,** mars 1950.
Nel centenario di Strindberg.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

487. PAUL-LÉON. — *La France et les échanges artistiques.* **E.N.,** N° 13, 20 avril 1950.

ALLEMAGNE-FRANCE

488. LELIÈVRE (Renée). — *Le « Deutsches Theater » à Paris.* **E.G.,** IV, 367-372, 1949.

GRANDE-BRETAGNE - BRÉSIL

489. HARNISH (Hoffmann). — *Andainces nos cenarios Shakespeareanos.* **D.,** N° 1.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

490. BREVILACQUA (Giuseppe). — *Di scena Riccardo III.* **T.,** mars 1950.

FRANCE-ALLEMAGNE

491. *Charles Dullin et l'Allemagne.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

492. *La conception du héros à travers l'*Electre *de Giraudoux.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

493. *L'An Mil de J. Romains représenté à Hambourg.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

494. *Les représentations des théophiliens en Allemagne.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

495. *Autour du « Silence de la Mer » de Vercors.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

496. *Une adaptation allemande du* « Siegfried » *de J. Giraudoux.* **B.R.A.F.A.,** N° 1, février 1950.

497. *Une présentation sensationnelle de* « la Folle de Chaillot » *à Berlin.* **B.R.A.F.A.,** avril 1950.

498. *Du côté de chez... Sartre.* **B.R.A.F.A.,** avril 1950.

499. *La vogue d'Anouilh décline-t-elle en Allemagne ?* **B.R.A.F.A.,** avril 1950.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

500. CENTLIVRE (Suzanna). — *The Busie Body (1709)* with an introduction by Jess Byrd. Los Angelès, California University, 1949, XII-72 p.

Fac-similé de cette pièce principalement inspirée de l'*Etourdi* de Molière et de son dérivé anglais *Sir Martin Mar-all de Dryden* (1667).

FRANCE-ITALIE

501. *Il malenteso, di Albert Camus : Teatro della Soffitta,* 28 décembre 1949. **S.,** janvier 1950.

502. *Intermezzo, di Jean Giraudoux. Piccolo Teatro 9 janv. 1950.* **S.,** janvier 1950.

FRANCE-ROUMANIE

503. RADULESCU (H.). — *Histoire du théâtre français en Valachie dans la première moitié du XIX^e siècle* (en roumain). Sibiu, 1943.

ITALIE-FRANCE

504. LEBÈGUE (Raymond). — *La comédie italienne en France au XVI^e siècle.* **R.L.C.,** XXIV, 5-24 (1950).

SUÈDE-ALLEMAGNE

505. GRAVIER (Maurice). — *Strindberg et le théâtre naturaliste allemand.* Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques. In-16 jésus, 1 vol. P. 1950.

XII

THÉATRE D'ESSAI — JEUNES COMPAGNIES

506. *Le concours des Jeunes Compagnies. Les quatre premières années.* Direction Générale des Arts et Lettres, Paris 1949, 101 p., 19 × 14.

XIII

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

b) Théâtre scolaire et universitaire

507. BEBBINGTON (N.-G.). — *Julius Caesar.* Windson County Boy's School. Theatre in Education, janvier 1950.

508. CAMPBELL (Andrew). — *The professionnal theatre and school drama.* Theatre in Education, janvier 1950.

509. COLLINS (John). — *Books and material for school and youth drama.* Londres, Dobson, 216 × 137, 1950.

510. KLEIN (Robert). — *The confusion in College theatre.* **B.N.T.C.,** mars 1950.

511. YEATON (Kelly). — *Look again lauterer.* **B.N.T.C.,** mars 1950.

512. *Sophocles at Cambridge.* Theatre Newsletter, 11 févr. 1950.

Sur une représentation d'*Œdipe à Colone.*

513. *Report of the Oxford University Drama Commission with supplementary Architectural Report...*, Oxford, Geoffrey Cumberlege. O.U.P., 1948, in-4°, 36 p., 5 ff. h. t., fig. et plans.

Etudes des conditions essentielles par MM. A.-H. Smith, M. Platnauer, T.-C. Keeley, N.-K. Coghill, et projet établi par M.-F. Gibberd visant à constituer à partir d'une scène traditionnelle huit dispositifs propices aux différentes nécessités de représentation (Greek, elisabethan, restoration, victorian, modern drawing-room, concert-hall, lecture theatre, picture theatre.

514. *Architecture d'Aujourd'hui N° 23 :* voir articles sur équipement et construction des théâtres universitaires.

515. ALLEN (John). — *Play production,* Londres, Dobson, 1950, 216 × 137.

516. ANTONETTI (Ch.). — *Dramatic play for the young.* Theatre in Education, janvier 1950.

517. HICKS (R.). — *Succesfull youth drama calls for an inspired leader.* The Amateur Stage, février 1950.

518. HORTON (Louise-B.). — *Drama for children* (suite). Dramatics, février 1950.

519. KOLKO (Michel). — *Jeux dramatiques.* Bulletin des Centres d'Entraînement aux Méthodes Actives, délégation de Paris, N° 1, 1950.

520. REELY (Ann). — *Children's theatre for high school students.* Dramatics, avril 1950.

521. SIMON (Louis) et DACHS. — *Jeux et fantaisies dramatiques.* P. Ed. de la Vigie, 1950, 1 vol. 13 × 18, 224 p.

522. TAYLOR (Margaret J.). — *How to produce children's programs.* Eldridge Entertainment House, Franklin Ohio, 1949.

523. WALTON (Cecile). — *The children's theatre book.* Londres, A. et C. Black Ltd., 1 vol. 216 × 137.

d) Théâtre aux armées

524. VAULLIER (Roger). — *Le théâtre aux armées.* Le Monde Militaire, 7 avril 1950.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC...

Cirque

525. SERGE. — *Le grand mystère du cirque.* Hommes et Mondes, N° 42, janvier 1950.

526. TYRWHITT-DRAKE (G.). — *The English Circus and fair ground.* London, Methuen, 1947, in-8°.

Marionnettes

527. DUSSANE (B.). — *Les marionnettes de St-Michel de Nancy.* France-Magazine, 15 janvier 1950.

528. FRANCE (Henry de). — *Les marionnettes pour tous.* Lyon, édit. Lugdunum, 1948, in-16.

529. REILLE (J.-F.). — *Hakl-Bakl.* **A.,** 20 janvier 1950.
Sur les poupées yidish.

530. *Richard III aux marionnettes, donné à Palerme par les poupées de Niccolo Acrisio di Leo et Antonio Posqualina.* **T.,** 1er mars 1950, ill.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

531. BACCARO (Mario). — *I promessi dal romanzo all'opera.* **S.,** mars 1950.

532. BOSCHOT (Ad.). — *Le crépuscule d'un romantique (H. Berlioz).* P. Plon, 1950.

533. DOISY (Marcel). — *Musique et drame.* P.-A. Flament, 1950, 1 vol., 145 × 195, 264 p.

534. WELLESZ (Egon). — *Essays on opera.* Londres, Dobson, 1950, 184 × 120.

b) Danse et ballet

535. GUILLOT DE RODE (F.). — *Yvette Chauviré,* voir **C.R.,** p. ...

536. LIFAR (Serge). — *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours.* P. Nagel, 1950, 1 vol. 14 × 22, 32 h.-t.

537. MICHAUT (Pierre). — *Danse espagnole,* voir **C.R.,** p. ...

c) Arts plastiques

538. R.S. — *The problem of A.B. 's theatre drawings.* **T.N.,** avril-juin 1950.

d) Cinéma

539. *Le livre d'or du cinéma français, 1947-1948.* P. Agence d'Information Cinématographique, 1949, in-4°.

540. *De film sociaal, economisch, artistick.* Amsterdam, 1948.

541. LAPIERRE (Marcel). — *Les 100 visages du cinéma.* P. Grasset, 1948.

542. FERSEN (Alessandro). — *Il teatro salvato dal cinema.* **S.,** avril 1950.

543. *Architecture des salles de cinéma,* voir N° 23 de l'Architecture d'Aujourd'hui.

e) Radio

544. FILHO (Braga). — *A televisão e o teatro.* **D.,** N° 1.

545. MERLIN (Louis). — *Télévision, capitale Hollywood.* P. Julliard, 1949, in-16.

546. VALOGNE (Catherine). — *La télévision et ses problèmes artistiques.* **A.,** 17 février 1950.
De l'utilisation des marionnettes.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

547. *Quels sont les droits et les devoirs de la critique ?* Enquête menée par René Lalou, l'Age Nouveau, mars 1950.

548. FIOCCO (Achille). — *L'autore si defende.* **T.,** 15 janvier 1950.

549. FLORENNE (Yves). — *Sur pièces.* **G.L.,** 8 février 1950.

550. GLAESSENER (H.). — *Béranger critique théâtral.* **R.H.L.,** L., 83-85.

551. HUGO (Victor). — *Préface de Cromwell.* P. Larousse, 1950, in-16.

552. KERN (E.-G.). — *The influence of Heinsius and Vossius upon french dramatic theory.* Baltimore, John Hopkins Press, 1949.

553. STAEL (Mme de). — *Le goût dans l'art dramatique.* L'Age Nouveau, mars 1950.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

554. *Un nuove « genere », la « tragedia musicale ».* **S.,** janv. 1950.

555. APOLLONIO (Mario). — *Teatro religioso del medi evo.* **S.,** mars 1950.

556. BRAGAGLIA (A.-G.). — *I cori parlati.* **FD.,** N° 12, déc. 1949.

557. DISHER (Maurice-Wilson). — *Blood and Thunder,* voir **C.R.,** p. ...

558. MASSÉ (Henri). — *Anthologie persane.* P. Payot, 1950, 1 vol. in-8°, 400 p.
Un chapitre est consacré à l'étude du drame religieux.

559. THIERRY-MAULNIER. — *Le théâtre en vers se meurt et l'art de dire les vers est lui-même en péril.* **F.L.,** 8 avril 1950.

b) Personnages

560. FRANCISCIS (Umberto de). — *E morte all'ospedala l'ultimo Pulcinella.* **T.,** 15 mars 1950.

561. STEFANO (Carlo di). — *Muore Pulcinella : nasce Don Felice.* **T.,** mars 1950.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 JUILLET 1950
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée à la Faculté des Lettres. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ

en vente :

Gustave ATTINGER

L'ESPRIT DE

LA COMMEDIA DELL'ARTE

DANS LE THEATRE FRANÇAIS

1 vol. 24 x 16, 490 p. Bibliographie, index des noms et des pièces

Prix : 990 Francs

P. LEROY

LE MECHANT

NOTES SUR UN MANUSCRIT DE GRESSET

1 plaquette 24 x 15, 24 pages avec 2 pl. hors-texte (Portrait de Gresset, par Natier, et fac-similé d'un feuillet du manuscrit)

Prix : 100 Francs

LIBRAIRIE THÉATRALE, 3, RUE MARIVAUX, PARIS

Le Gérant : G. RUAUD